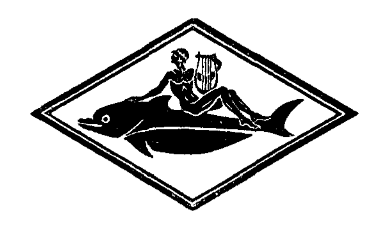
DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XIX. JAHRGANG



ZWEITER HALBJAHRSBAND

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART BERLIN UND LEIPZIG
VEREINIGT MIT SCHUSTER & LOEFFLER

INHALTSVERZEICHNIS

MUSIKLEBEN

BILDER — FAKSIMILES — NOTEN

PORTRÄTE:

FAKSIMILES:

NOTEN:

VERSCHIEDENES:

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM II. HALBJAHRSBAND DES XIX. JAHRGANGS DER MUSIK (1926/27)

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XIX. JAHRGANG * HEFT 7



APRIL 1927

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT / STUTTGART

EIN NEUENTDECKTER BEETHOVEN-BRIEF

ERSTMALIG HERAUSGEGEBEN UND ERLÄUTERT

VON

KARL JOSEF FRIEDRICH-GRÜNHAIN (Sa.)

[Außenanschrift:]

An Breitkopf und
Hertel
in
leipzig.

[Von der Hand des Empfängers:]

1812 Töpliz
24 July
—
29 Beethoven

[1. Seite:]

Tepliz am
24ten juli.

wir grüßen sie Freundlichtst, und erwarten unß dasselbe auch ohne sichtbare Zeichen — daß Göthe hier ist, schrieb ich ihnen, täglich bin ich mit ihm zusammen, er verspricht mir etwas zu schreiben, wenns mir mit ihm nur nicht geht, wie andern mit mir!!! — manches sagt einem nicht zu und versprichts mit bestem willen, und's wird doch nichts — schicken sie mir auf der Briefpost

[2. Seite:]

die 6 gesänge von mir worin das »Kennst du das land« von Göthe begriffen ist — laßen sie so geschwind, so schnell, aufs geschwindeste aufs*) schnellste und so schnell, daß man es in der sprache nicht ausdrücken kann, einen Abdruck auf das dünnste feinste papier machen, und**) schicken mir's auf flügel der Gedanken hieher zu, ja auf's dünnste feinste papier, denn ich bin ein armer österreichischer

[3. Seite:]

Musikant: — povero Musico! (jedoch nicht im despraten sinn***) — ich sagte ihnen noch dieses und jenes aber ich weiß nichts punctum.

*) über »und« geschrieben.
**) über »dann« geschrieben.
***) Temperamentvoll durchgestrichen und fast unleserlich.

haben sie die Meße schon lange erhalten? ich will nicht sagen längst. wird man bald bey verschiedenen verwirrten Fehlervollen Ausgaben nicht mehr die Verwirrung eines verliebten und sich auf's neu vermehrend wollenden Verlegers erkennen? — — — wir sind ihnen ganz besonders zugethan, und schreiben ihnen dieses beynahe in wasser, und was das publikum wünscht, kann bald geschehen, einen wässerigten Autor zu erhalten. —

ihr
Freund
Beethowen.

* * *

Wir sammeln keine Reliquien, keine heiligen Knochen uralter Blutzeugen mehr, wir sammeln auch kaum mehr Haarlocken und Efeublätter vom Grabe, aber wir sammeln Handschriften.
Ich bin kein Graphologe, ich glaube nicht, daß man nach wissenschaftlichen Gesetzen aus einer Handschrift bestimmte Wesenszüge eines Menschen lesen kann, denn jeder Mensch hat viele Handschriften, wenn er ein Mensch mit sprühendem Leben und nicht nur ein Schreiber ist.
Kälte, Müdigkeit, Krankheit, Ärger beeinflussen sofort eine Handschrift, verändern sie, machen sie erregt oder schlaff. Und doch, es ist ein Geheimnis um die Handschrift eines Menschen. Wie wunderbar: da pocht das Herz, da glüht der Geist, und ein Befehl von innen her bewegt die Hand! Viel Hemmung drängt sich zwischen Herz und Hand: die gute oder schlechte Feder, Kälte oder Hitze, Eile oder Muße, aber irgendwie ist doch die Handschrift vom Herzen befohlen, mit Herz geladen, von Herz erfüllt.
Da liegt ein Beethoven-Brief auf meinem Tische! Ein echter selbstverständlich (ich weiß nicht, ob es unechte gibt), nicht aus dem Autographenhandel, sondern aus altem Familienbesitze stammend. Der verstorbene Pfarrer Heinrich Jentzsch in der kleinen sächsischen Stadt Kohren besaß ihn unter altem geerbten Familiengut. Die Jentzschs — Vater und Sohn waren zwei Menschenalter hindurch Pfarrer von Kohren — sind mütterlicherseits verwandt mit dem alten Buchhändler Crusius und dem ehemaligen Professor Clodius, beide in Leipzig vor 100 Jahren lebend. Und offenbar hat der Verleger Gottfried Härtel, der Empfänger des Briefes, einem dieser Männer aus Freundschaft diesen Beethoven-Brief für seine Handschriftensammlung überlassen.
Es ist doch ergreifend, den Brief so vor sich liegen zu sehen*) und sich in seine Schriftzüge ahnend forschend zu versenken! Wie ein alter Schrein aus altem heiligen Gut ist mir der Brief, schwer von Seele, Schicksal, Bedeutung. Ich lausche hinein in diesen Schrein, und es klingt wie fernes Raunen, Donnern, Seufzen wohl auch. Die Schrift will mir vulkanisch erscheinen, aufgeregt, hingestürmt, ungeübt fast, unwillig, polternd. Es ist

*) Siehe das Faksimile des Originals unter den Beilagen dieses Heftes.

kein behaglicher Mensch, der hier in gutem Frieden sitzt und schreibt, es ist ein bebendes, zuckendes Herz, das einen Brief niederwühlt. Eilig scheint es der Schreiber gehabt zu haben, als ob er von seiner eiligen Bitte selber zur Eile angespornt worden sei: »so geschwind, so schnell, aufs geschwindeste, aufs schnellste und so schnell, daß man es in der sprache nicht ausdrücken kann ...« Schon am 4. April desselben Jahres 1812 hatte er ein solches Eilig an Breitkopf & Härtel geschrieben: »Sehr nothwendig brauche ich die 3 lieder von Göthe und mir (opus 83), laßen sie mir daher eiligst, schleunigst, geschwinder als möglich einen Abdruck auf feinem Papier machen und schicken mir die Weisen mit der Briefpost.« Ein solches Accelerando mit Peitschengeknall hinter den langsamen Postpferden her scheint also ein beliebter Scherz Beethovens in Briefen gewesen zu sein. Es ist in unserem Brief köstlich und fast ergreifend zu beobachten, wie die sorglos, schnell und unbekümmert breit hingeworfenen Schriftzüge durch das Accelerando immer mehr angefeuert werden und schließlich fast besinnungslos und hingerissen zu dem Herzenserguß hinaufstürmen: »ich bin ein armer österreichischer Musikant: — povero musico! (jedoch nicht im despraten sinn).« — Aber da, nach dieser Selbstenthüllung des stolzen keuschen Mannes, kommt es wie Scham über ihn, und er verhüllt sein geöffnetes Herz wieder: er löscht diese stolzen Worte mit mächtigen wirren Kreisen fast völlig aus. Uns wird der Brief durch diese Stelle zu einem Heiligtum. Schon einmal hatte er übrigens am 28. Januar 1812 an seinen Leipziger Verleger geschrieben, er möge ihm Mozart-Noten schicken, »so postfrey als möglich, denn ich bin ein armer österreichischer Musikant«.

Doch in welcher Zeit, in welcher Lage schrieb Beethoven diesen Brief? Es war der Sommer 1812, in einem Jahr voll höchster Erregung. Napoleon hielt jedes Herz in atemloser Spannung. Im Mai hatte der Eroberer in Dresden Hof gehalten und dabei seinen Schwiegervater gnädig empfangen, den Kaiser Franz. Der war dann gleich, um sich von dem Schrecken zu erholen, Ende Mai nach Teplitz ins Bad gereist. Einen Monat später hatte Napoleon schon mit 500000 Kriegern den Njemen überschritten, und nun, am 24. Juli, befand er sich im unaufhaltsamen Vormarsch auf Moskau. Doch während der Tyrann, über dem schon das Schwert der Rache schwebt, nach Osten zieht, versammelt sich in Teplitz die mitteleuropäische Diplomatie, scheinbar, um den Brunnen zu trinken, in Wahrheit, um sich zu besprechen, um zu lauschen, um sich zu stärken wohl auch. Teplitz wird für ein paar Monate der Mittelpunkt aller Heimlichkeiten und Verschwörungen gegen Napoleon, denn die ersten Männer treffen sich dort vertraulich am Brunnen, das Gläschen in der Hand. Der Kaiser Franz voran, mit seiner Tochter, der Kaiserin von Frankreich, der König von Sachsen und mehrere Herzöge von Sachsen, Fürsten und Prinzen allerlei mit ihren Ministern, mit ihrem Gefolge. Und um diese höchsten Herrschaften der Geistesadel: die Baronin v. d. Recke

mit ihrem treuen Ritter Tiedge, dem Dichter, der Baron v. Arnim mit seiner Gattin Bettina, Clemens Brentano, Varnhagen v. Ense mit seiner angebeteten Rahel Levin und dann, am 5. Juli morgens 4 Uhr nach einer durchfahrenen Nacht, kommt »Herr Ludwig van Beethoven, Compositeur aus Wien« an, wie die Kurliste meldet.

Da ist er also in Teplitz! Schon im vorigen Jahre 1811 hatte er einige Wochen in Teplitz die Kur genommen, seiner angegriffenen Gesundheit wegen, und der Brunnen schien ihm wohlgetan zu haben. Nun war er über Prag wieder nach Teplitz gereist. Leider verregnete der Sommer 1812 gründlich. Scherzhaft seufzt der durchnäßte Sommerfrischler mit den Worten: »wir schreiben ihnen dieses beynahe in wasser, und was das publikum wunscht kann bald geschehen, einen wässerigten Autor zu erhalten.« Noch am 9. August klagt Beethoven aus Franzensbrunn: »Das Klima ist so hier, daß man schreiben könnte am 9. November.« Ziemlich verdrießlich berichtet der Meister daher am 14. Juli: »Von Teplitz ist nicht viel zu sagen, wenig Menschen und unter dieser kleinen Zahl nichts auszeichnendes, daher leb ich allein — allein! allein! allein!« Die großen Herren standen ihm fremd gegenüber, und er hatte noch niemanden für sein Herz gefunden. Da, einen Tag später, kommt Er. Die Kurliste verzeichnet: »15. Juli: Hr. Johann Wolfgang von Goethe, herzogl. Weimarischer Geh. Rat usw. usw.«. Goethe war von Karlsbad, wo er seit Anfang Mai zur Kur weilte, nach Teplitz gekommen und hatte im »Goldenen Schiff« Wohnung genommen.

Am 19. Juli 1812 sehen sich die beiden Großen zum erstenmal. Goethe hat bei Beethoven offenbar zuerst Besuch gemacht, und noch am gleichen Tage berichtet er seiner Frau: »Zusammengeraffter, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen. Ich begreife recht gut, wie der gegen die Welt wunderlich stehen muß.« Der Menschenkenner Goethe hat sein großes braunes Auge in die Seele des wunderlichen wirren Künstlers gesenkt und das innere Gold erkannt. Jedes Wort, das Goethe hier über Beethoven spricht, ist geheimstem, reifen Urteil entsprossen, ist geprägt und eindeutig herrlich. Schon am 20. Juli, am nächsten Tage, fährt Goethe mit Beethoven nach Bilin bei Teplitz und am 21. und 23. Juli ist Goethe abends bei Beethoven, von dem er urteilt: »Er spielte köstlich.« Und Beethoven berichtet später: »Mit Goethe war ich viel zusammen.«

Es gibt nun acht schönste Tage für die beiden, nur acht Tage. Denn schon spätestens am 27. Juli verläßt Beethoven Teplitz auf Anraten des kaiserlichen Leibarztes Dr. Staudenheimer, der sich um Beethoven freundlich kümmerte. Aber diese acht Tage waren doch wohl ein Höhepunkt im Leben des einsamen, vielverkannten, spröden Meisters. Hier lebte er zum erstenmal in einem Kreise hochstehender Menschen, die ihn ganz verstehen, die ihn sogar wohl etwas verwöhnen, ein wenig vergöttern, Menschen, die ihm endlich einmal ebenbürtig sind, während es in seinem Wien damals solche

ebenbürtige Menschen wenig gab. Die dunkeläugige Schwärmerin Bettina funkelt und sprüht mit ihrem heißen Feuerherzen um den Meister, und Goethe ist ihm warm- und wohlgesinnt.

Doch nun zu unserem Brief zurück. Goethe, zu dessen Egmont Beethoven erst 1810 eine Musik geschrieben, von dem er 9 Lieder in 2 Heften komponiert hatte, versprach also dem Meister, einen Operntext zu schreiben. Beethoven war immer auf einen guten Operntext aus, aber »manches sagt einem nicht zu und versprichts mit bestem willen, und's wird doch nichts —«. Und vorher: »wenns mir mit ihm [mit Goethe] nur nicht geht, wie andern mit mir . . .« So war es im April des Jahres z. B. Theodor Körner, damals in Wien, ergangen, den Beethoven lange Zeit ohne Antwort auf seinen eingesandten Operntext ließ, und dem endlich dann die Erklärung wurde: »Beständig seit einiger Zeit kränklich, anhaltend beschäftigt konnte ich mich nicht über ihre Oper erklären . . .« Wir wissen, es ist mit Goethe wieder nichts aus dem Plan geworden.

Die erbetenen »6 gesänge« mit dem Liede der Mignon tragen die Opuszahl 75, sie waren 1810 bei Breitkopf & Härtel erschienen. Die erwähnte Messe ist die mit der Opuszahl 86 versehene »*Missa* a quattro voci coll' accompagnamento dell' Orchestra composta da Luigi van Beethoven«, die drei Hymnen für vier Singstimmen enthält. In der Besorgnis vor Druckfehlern schrieb Beethoven schon im Mai 1812 einmal an den Verlag: »erzeigen sie mir nur ja nicht den Schabernack, daß sie dieselbe großmüthig mit großen Fehlern geschmückt, dem Publikum schenken.«

Zum Schluß unseres Briefes spielt Beethoven scherzhaft auf eine Wiederverheiratung des Verlegers Gottfried Christoph Härtel*) an, die aber nicht erfolgte. Schon in einem Brief vom 28. Januar 1812 hatte Beethoven geschrieben: »Mir scheint, mir flüstert's, als gingen Sie wieder auf eine neue Frau aus, alle bei Ihnen vorgehenden Konfusionen, schreibe ich dem zu. Ich wünschte Ihnen eine Xantippe, wie dem heiligen griechischen Sokrates zuteil wurde, damit ich einmal einen deutschen Verleger, welches viel sagen will, verlegen, ja recht in Verlegenheit erblicke . . .«

In diesen reichen und fesselnden Zusammenhang gestellt beginnt unser Brief zu leben, zu glühen, zu atmen. Es ist die gleiche Zeit wohl, in der Beethoven ein Wort gesprochen hat, das zum schönsten aller seiner Aussprüche gehört. Dies Wort wird echt sein, wird gewiß von Beethoven stammen, denn es klingt so ganz nach ihm, wenn es uns auch nur in Bettinas, wahrscheinlich erdichtetem Beethoven-Briefe überliefert ist: »Dem Mann muß Musik Feuer aus dem Geist schlagen.« —

Nachschrift der Redaktion: Bei der besonderen Bedeutung, die diesem bisher gänzlich unbekannten Beethoven-Brief zukommt, wandten wir uns auch an unsern geschätzten Mitarbeiter, den bekannten Beethoven-Forscher *Max Unger*-Leipzig. Unger, einem der besten Kenner von Beethovens Handschrift (vgl. seinen Aufsatz in »Die Musik« XVII/6, März-Heft 1925) verdanken wir wertvollste Hilfe und Ratschläge bei der Entzifferung des Briefes.

*) Härtels Frau, Caroline Amalie geb. Klötzer, war am 30. März 1811 gestorben.

WAS UNS DURCH BEETHOVENS VORZEITIGEN TOD VERLORENGING

VON

KONRAD HUSCHKE-WEIMAR

Am 26. März 1827 ist Ludwig van Beethoven in Wien gestorben. Ein gewaltiges Frühlingsgewitter mit Schneesturm tobte um das Schwarzspanierhaus, als der Schwerkranke bei einem zuckenden Blitz, der grell das Sterbezimmer erleuchtete, sich aufrichtete, die Faust ballte, als wollte er sagen: »Ich trotze euch, ihr feindlichen Mächte, weichet von mir,« und dann sterbend zurücksank. Mit seinem Herzen brach sein gewaltiger Geist und seine unerschöpfliche, glühende Phantasie, die beide der Menschheit noch Erhabenstes zu sagen hatten. Beethoven war *erst 56 Jahre alt*. Hatte ihm auch tiefes seelisches Leid vor der Zeit das Haar gebleicht und Runen in die mächtige Stirn gezogen, sein *Genius* war, als ihn das Todesschicksal ereilte, *stärker* als je, ja im Begriff, noch Höheres zu vollbringen, als er bereits geschaffen hatte. Nicht lange vorher, damals, als er sein letztes Streichquartett, das Quartett F-dur op. 135, schuf, hatte er, nach all den Großtaten, die er schon vollbracht, zu seinem Freunde Holz gesagt: »Mir ist, als hätte ich *kaum einige Noten* geschrieben,« so ungebrochen fühlte er in sich Geist und Phantasie, und noch in seiner letzten Krankheit beschäftigte er sich mit neuen großen Problemen, war voller Pläne und wollte in ungeschwächter Schaffenslust »alles ganz anders machen«, als es die anderen und er selbst bisher gemacht hatten. So hat also Marx *nicht* recht gehabt, als er nach Betrachtung der »letzten Quartette« schrieb, diese Werke schienen uns zu sagen: »Er stand an der Grenze seiner Aufgabe, ihm ziemte, zu sterben.« Es war der gleiche verfehlte Gedanke wie der, den man so oft im Hinblick auf noch früher vollendete Genies, wie Mozart, Schubert, Raffael, Kleist, aussprechen hört, daß sie in ihrem kurzen Leben erschöpft hätten, was ihnen der Welt zu sagen beschieden gewesen sei. *Beethoven* stand in genialer Vollkraft *am Beginn des Höchsten*, zu dem er berufen schien. All das Neue und Unerhörte aber, das ihm vorschwebte, ist nun nicht auf uns gekommen, sondern zu unserem größten Schmerze mit ihm ins Grab gesunken.

Das gilt vor allem von seiner *10. Sinfonie*. Schon als er die 9. schuf, hat er ihr nachgesonnen. Die *zwiefache* »Aussprache seiner Produktivität« war ihm, wenigstens auf sinfonischem Gebiete, Bedürfnis. Man denke an die Heldensinfonie Nr. 3 und die romantische, intime 4. mit ihren Dämmerstimmungen, an die Schicksals- und die Pastoralsinfonie (Nr. 5 und Nr. 6), an die dämonische 7., das Werk eines himmelstürmenden Giganten, und die abgeklärte, knappe und subtile 8. Es sind jedesmal zwei im Wesen sehr unterschiedliche

Werke, die, zu gleicher Zeit entstanden, als Gegenbilder zwei verschiedenen Gefühlsstimmungen ihres Schöpfers Ausdruck geben.

Die erste Sinfonie des *neuen* Paares (9. und 10.) wurde zunächst als *deutsche* Sinfonie bezeichnet, im Gegensatz zur zweiten, die wohl für *England* bestimmt war, Beethovens Land der Sehnsucht, dessen Nebel, cant und Musik*sport* ihm zu seinem Glück unbekannt geblieben sind. Auf Skizzen in den Skizzenbüchern und auf losen Blättern haben sich von dieser »Sinfonie in D« außer dem für den 2. Satz geplanten Scherzothema (mit dem Zusatz »Fuge«, »Ende langsam«) nur der Anfang des ersten Satzes der späteren 9. sowie das Thema zu einem »Finale instromentale«, das später im letzten Satze des a-moll-Quartetts op. 132 Verwendung fand, erhalten.

Vom zweiten Werk sind leider sogar nur Andeutungen und kurze Notizen gefunden worden — in Wirklichkeit muß weit mehr vorhanden gewesen sein, denn am 18. März 1827 ließ Beethoven an Moscheles nach England schreiben, eine ganze skizzierte Sinfonie liege in seinem Pulte —, dagegen entdeckte man unter den Vorarbeiten zur Sonate op. 106 einen hochinteressanten, eigenartigen Plan, wie sich diese Sinfonie aufbauen sollte: zunächst ein »Adagio cantique — frommer Gesang in einer Sinfonie in den alten Tonarten (Herr Gott, dich loben wir — alleluja), entweder für sich allein oder als Einleitung einer Fuge. Vielleicht auf diese Weise die ganze zweite (!) Sinfonie charakterisiert, wo alsdann im letzten Stück oder schon im Adagio die Singstimmen eintreten. Die Orchesterviolinen usw. werden beim letzten Stück *verzehnfacht*. Oder das Adagio wird auf gewisse Weise im letzten Stück wiederholt, wobei alsdann erst die Singstimmen nach und nach eintreten. Im Text griechischer Mythos — Cantique ecclésiastique — im Allegro Feier des Bacchus.«

Die Sinfonie sollte also eine *Chor*sinfonie werden und, was daneben bedeutungsvoll ist, es sollten christliche und griechische Gottesvorstellungen, moderne und antike Weltanschauung sich in ihr verbinden, »die alte Welt mit der neuen in die ewige zerfließen«, wie es in Lenaus Beethoven-Hymnus heißt; ausklingen aber sollte das Werk in eine Huldigung an die Freude.

Beethoven hat dann, von dem Anschwellen des Stoffs und der Fülle der Ideen gedrängt, *die beiden Pläne miteinander verschmolzen* und auch andere Werke mit den in ihnen enthaltenen Gedanken befruchtet. Die 9. Sinfonie, ursprünglich als *reine Instrumental*sinfonie gedacht, wurde zur *Chor*sinfonie, der *Freuden*hymnus ward ihr, nicht der 10., eingefügt, Teile des Plans zur 10. kamen, wie solche des Plans zur 9., im a-moll-Quartett zur Verwendung, man denke z. B. an das »Dankgebet eines Genesenen an die Gottheit«. Die 10. Sinfonie wäre demgegenüber nach dem Grundsatz des *Gegensatzes*, den er gerade mit Bezug auf sie noch *selbst* nachdrücklich hervorgehoben hat, von ihr vielfach verschieden geworden, in der Form wie im Wesen, gewiß *ohne* Schlußchor, an dessen Stelle Beethoven wahrscheinlich eine gewaltige Fuge oder ein großes Variationenwerk gesetzt hätte, vielleicht nach Art desjenigen

in Brahms' e-moll-Sinfonie, nur *noch* mächtiger, vielseitiger und durchgeistigter als dieses. Und »die Violinen *verzehnfacht*«! Schindler, dem Beethoven viel über den Plan der 10. Sinfonie mitgeteilt hat, berichtete, sie wäre so, wie sie sich in des Meisters Phantasie gestaltet hätte, ein *musikalisches Ungeheuer* geworden, wogegen die anderen großen Beethoven-Sinfonien nur noch opuscula gewesen wären. Schon mit der 9. war Beethoven in seinem orchestralen Schaffen mehrfach nahe an der Grenze der Ausdrucksfähigkeit seines Instruments angelangt, die er ja bei seinem Schaffen fürs Klavier in den letzten Klavierwerken, besonders der Sonate opus 106 und den Diabellivariationen, sogar bereits überschritten hatte. Wenn er bei der 10. Sinfonie den Weg von der hergebrachten sinnlichen Tonsprache hinüber ins Übersinnliche weitergegangen wäre, welch ein Reich neuer, ungeahnter Hoheit und erhabener Verklärung hätte sich uns aufgetan! Der Tod hat damit, schreibt Bekker sehr schön am Schluß seiner Ausführungen über Beethovens sinfonisches Schaffen, ein Lebenswerk jäh unterbrochen, das, wäre es zum vollen Abschluß gekommen, nicht nur die Geschichte eines in wunderbarer Steigerung sich vollendenden Künstlerdaseins, sondern zugleich die reinste Darstellung einer Kunstphilosophie der gesamten Instrumentalmusik gespiegelt hätte.

Ein anderes aber stimmt uns daneben besonders traurig, daß es Beethoven, dem im Leid Gereiften, nicht vergönnt war, die *Musik zum Faust* zu schaffen. Goethe hat Mozart für dazu berufen gehalten, er fand keine Stellung zu dem Einzigen, der in der Kunst als Ebenbürtiger neben ihm stand. Der hätte einen Weg gewußt, der größten deutschen Dichtung musikalisch das zu geben, was ihr gebührte. Zu Rochlitz, der ihn dazu anregte, sagte er 1822 in tiefer innerlicher Erregung: »*Ja, Faust! Das wär' ein Stück Arbeit! Da könnt' es was geben!*« — »Aber,« fügte er hinzu, »ich trage mich schon eine Zeit her mit drei anderen großen Werken. Viel dazu ist schon ausgeheckt; im Kopfe nämlich. Diese muß ich erst vom Halse haben: zwei große Sinfonien, und jede anders; jede auch anders als meine übrigen, und ein Oratorium. Und damit wird's lange dauern; denn sehen Sie, seit einiger Zeit bring' ich mich nicht mehr leicht zum Schreiben. Ich sitze und sinne und sinne; ich hab's lange; aber es will nicht aufs Papier. Es graut mir vorm Anfang so großer Werke. Bin ich drin, da geht's wohl.« Die Faustmusik, über der er schon jahrelang sann, wurde also hinausgeschoben. Aber bereits im Jahre darauf äußerte er zu einem Deutsch-Amerikaner, der sich nach einem Oratorium für Boston erkundigte: »Ich schreibe nur das nicht, was ich am liebsten möchte, sondern des Geldes wegen, was ich brauche« (die Ausgaben für den leichtsinnigen Neffen und das Streben, diesen nach seinem Tode sicherzustellen, trieben ihn damals zum erhöhten Gelderwerb). »Ist diese Periode vorbei, so hoffe ich *endlich* zu schreiben, *was mir und der Kunst das höchste ist — Faust.*« Auch diese Großtat hat ihm und uns sein Tod versagt.

Ein neuentdeckter Brief Beethovens vom 24. Juli 1812

die 6 gefangenen haben mir mein
und sprengt die [illegible] [illegible] die [illegible] geschlo-
ssen ist — [illegible] sie so gehend
schnell, läuft zu Schwind[illegible] ~~[illegible]~~ [illegible]
schnell und so schnell daß man
sich in der Schwärze nicht [illegible]
dann, einen [illegible] auf dem
dunkelsten [illegible] [illegible] anderen
~~[illegible]~~ [illegible] mir 6 auf Flügel
der schwarzen [illegible] [illegible] zu
[illegible] 's dunkelste [illegible] [illegible] denn
ich bin ein armer österreichischer

Musikant – povero Musico! Sondern
nicht der [illegible] —
ich schenke ihnen auf dieses und jenes
bloß ich weiß dieses zu verstehen.
haben Sie die Worte schon bekommen
erhalten? ich will nicht sagen künstl.
und wenn bald Orchesterstimmen
Skizzierten Fehlerstellen wie-
gerne nicht mehr die Skizzirung
[illegible]
[illegible]
[illegible]! — — — wie Sie ihnen
[illegible]
und schreiben ihnen dieses [illegible]
in [illegible] und [illegible] publikum
[illegible] einen
[illegible] Autor [illegible]
[illegible]

An Breitkopf und Härtel

— in

Leipzig.

Töplitz
Beethoven

1812
28 July
24

Das *Oratorium*, von dem er zu Rochlitz sprach, sollte »*Der Sieg des Kreuzes*« heißen. Der Verein der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaats hatte es bestellt. Es handelte sich um einen von den zahlreichen Oratorientexten, mit deren Vertonung sich Beethoven getragen hat, die er aber zumeist schon wegen ihres zu stark moralisierenden Inhalts ablehnte; andere hießen: »*Saul und David*«, »*Die Elemente*«, »*Judith*«, »*Das Weltgericht*«, »*Die Zerstörung Jerusalems*«, »*Der Brand von Moskau*«. Nach dem Vorbild seines »großen Meisters« Händel, den er unter seinen Vorgängern am meisten verehrte, wollte er, nachdem er dem Klavier abgesagt hatte, *in jedem Jahr ein Oratorium* schaffen. Und es wäre gewiß nicht zu spät gewesen. Händel selbst hatte erst im Alter von 53 Jahren seine Berufung zum Oratorienmeister erkannt, Haydn hatte seine beiden berühmten Oratorien »Schöpfung« und »Jahreszeiten« als Greis geschaffen. Aus Beethovens Konversationsheften ersehen wir, daß er im April 1826 ein sehr anregendes Gespräch mit dem ihm befreundeten Dramatiker Christoph Kuffner über »Saul und David« und »Die Elemente« geführt hat. Er hatte Händels »Saul« eingehend studiert und viel über die Musik der alten Juden nachgelesen und wollte Chöre nach den alten Tonarten schreiben; Textdichter war Kuffner. Es wurde nichts daraus, obwohl seine Teilnahme zunächst, wie auch bei den meisten der anderen ihm vorgelegten Oratorientexte, groß war und er vieles davon im Geiste verarbeitete; aber wäre er am Leben geblieben, so hätte er bei einem ihm zusagenden Text die Furcht vor der Ausführung, die ihn bei allen anderen großen Werken beschlichen hat, auch hier überwunden, wir würden ihn heute vielleicht trotz seiner Scheu vor großen Vokalwerken (auf die Ursache dieser Scheu komme ich noch zu sprechen) als Meister des Oratoriums neben dem Altmeister Händel bewundern dürfen.

Sehr zu bedauern ist, daß er zwanzig Jahre früher, als ihm der Großvater des Dichters Alfred Meißner, August Gottlieb Meißner, einen wirkungsvollen Oratorientext anbot, gerade mit dem »Fidelio« beschäftigt war und deshalb die Angelegenheit hinausschob. Das Gedicht sollte der *Geschichte der ersten Christen in Rom* entnommen werden und sich darauf gründen, daß der Apostel Paulus um das Jahr 64, in dem Nero den großen Brand Roms entfachte, sich in Rom befunden habe. Auf der einen Seite sollten Nero und seine Günstlinge und Buhlerinnen, auf der anderen Paulus und die ersten Christen stehen — der Brand, die gegen die Christen geschleuderte Anklage der Feueranlegung, ihre Martern, das Amphitheater und ihr Triumph im Märtyrertum sollten den Gegenstand des Gedichtes bilden. Man hätte Neros Lied beim Brande der Stadt und dagegen Paulus' Ansprache an seine Gemeinde zu hören bekommen. »Gewiß ein schöner, kühner, vielleicht nur allzu kühner und über die Kräfte des Dichters gehender Vorwurf,« schreibt Alfred Meißner, »man darf gar nicht daran denken, *wie* Beethoven das alles gestaltet hätte!« Dem Maler Macco in Prag, der ihm A. G. Meißners Angebot übermittelte, schrieb Beethoven,

daß ihm die Dichtung *sehr* willkommen sei, es könne ihm nichts erwünschter sein, nur sei er nicht in der Lage, das Oratorium *sogleich* zu schreiben, da er mit der Oper beschäftigt sei, Meißner möchte daher mit der Dichtung nicht zu sehr eilen und sie ihm später einmal übersenden, inzwischen solle Macco ihn seiner Ergebenheit und Hochachtung versichern. Die Arbeit am »Fidelio« nahm längere Zeit in Anspruch, als Beethoven angenommen hatte, und das Oratorium geriet in Vergessenheit. Vielleicht hätte bei einem solchen Gegenstand Beethoven schon damals Feuer gefangen und das Werk herrlich ausgeführt. Nun kam es zu einem Oratorium ebensowenig wie zu dem *Requiem* und der *cis-moll-Messe*, von denen zumal das erste, das Beethovens opferbereiter Freund Wolfmeyer erbeten hatte — es sollte nach Holz eins werden, das »den Teufel aus der Hölle zitieren würde« —, bis zuletzt sein größtes Interesse hatte.

Nicht so uneingeschränkt gilt dies von der *Oper* »*Melusine*«, zu der kein Geringerer als Grillparzer den Text geschrieben hat und von der Beethoven in seinen letzten Lebensjahren lange Zeit stark in Anspruch genommen war. Wir kennen seinen Ausspruch über den »Fidelio«: »Mein ›Fidelio‹ ist vom Publikum nicht verstanden worden, aber ich weiß es, man wird ihn noch schätzen; dennoch, obgleich ich recht gut weiß, was mein ›Fidelio‹ wert ist, so weiß ich doch ebenso klar, daß *die Sinfonie mein eigentliches Element* ist. Wenn es in mir klingt, so höre ich immer das volle Orchester; Instrumentalisten kann ich alles zumuten, bei der Gesangskomposition muß ich mich stets fragen: Läßt sich das singen?« Trotzdem haben ihn die Opernpläne sein Leben lang nicht losgelassen. Und vor allem Graf Moritz Lichnowsky bemühte sich immer wieder, sein Interesse für die Oper rege zu erhalten, und wies, wie auch andere Freunde, den von der Sorge um die Zukunft des geliebten Neffen bedrückten Meister immer erneut darauf hin, wie reich andere, z. B. Rossini, durch ihre Opern geworden seien. An Texten fehlte es ebensowenig wie bei den Oratorien: »*Bacchus*«, »*Romulus und Remus*«, »*Die Ruinen von Babylon*«, »*Bradamante*«, »*Die Apotheose im Tempel des Jupiter Ammon*«, »*Alfred der Große*«. Und angesehene Dichter wie Treitschke (der Fideliodichter), Collin, Sporschil, waren beteiligt. Aber die Texte genügten ihm zumeist nicht. Er verlangte *ein seiner Kunst würdiges Operngedicht.* »Ich brauche einen Text,« sagte er einst, »der mich anregt; es muß etwas Sittliches, Erhebendes sein. Texte, wie Mozart sie komponieren konnte, wäre ich nie imstande gewesen, in Musik zu setzen. Ich konnte mich für liederliche Textbücher niemals in Stimmung versetzen. Ich habe viele Textbücher erhalten, aber, wie gesagt, keines, wie ich es gewünscht hätte,« und ein andermal: »Ich schreibe jetzt ›Romulus‹, aber die Dichter sind alle solche Narren. Ich werde kein törichtes Zeug komponieren.«

Schon 1808 wollte Collin ihm einen Operntext nach Shakespeares »*Macbeth*« schreiben. Eine »Macbeth« überschriebene Skizze aus jener Zeit enthält auch

ein Thema in d-moll, Beethovens tragischer Tonart. Der Plan blieb aber liegen, angeblich weil das Werk zu düster zu werden drohte. Als jedoch viele Jahre danach der große Schauspieler *Anschütz* — derselbe, der später am Grabe Beethovens Grillparzers Gedächtnisrede sprach — bei einer Unterhaltung mit Beethoven über Kunst zufällig erwähnte, daß ihn schon öfter der Gedanke beschäftigt habe, ob Beethoven nicht als Seitenstück zum »Egmont« den »Macbeth« musikalisch behandeln sollte, schien dieser Gedanke den Meister förmlich zu elektrisieren. Er blieb wie angewurzelt stehen, sah Anschütz mit einem durchdringenden, fast dämonischen Blicke an und erwiderte hastig: »Ich habe mich auch schon damit beschäftigt. Die Hexen, die Mordszene, das Geistermahl, die Kesselerscheinungen, die Nachtwandelszene, Macbeths Todesraserei!« Es war im höchsten Grade interessant, seinem Mienenspiel zu folgen, in dem sich blitzschnell die Gedanken jagten. In wenigen Minuten hatte sein Genius das ganze Trauerspiel durchgearbeitet.

Bei der nächsten Frage, die Anschütz an ihn richtete, drehte er sich um und rannte nach einem flüchtigen Abschied davon. Er war schon mitten im Schaffen und wollte allein sein. Leider folgte auch hier dem Plan keine Ausführung, ebenso wie die Musik zum »*König Lear*«, dessen Stoff sich doch für Beethoven ebenfalls wundervoll eignete, trotz wiederholter Anregung nicht geschrieben wurde.

Ein zur Schaffung eines guten Operntextes geeignetes Talent schien der junge Theodor Körner zu sein. Beethoven setzte sich auch mit ihm in Verbindung. Aber der frühe Tod Körners machte alle Hoffnungen zunichte. Da *endlich* trat mit Grillparzer eine, wenn auch Beethoven nicht ebenbürtige, so doch hochbedeutende Persönlichkeit als Verfasser der ersehnten Dichtung hervor. Und er hatte schon als Kind den großen Musiker verehrt und geliebt und kannte viele seiner Eigenheiten, auf die er die weitestgehende Rücksicht nahm. Charakteristisch ist sein Urteil: »Vor allem muß man sagen, daß Beethoven, wenn auch ein höchst sonderlicher, doch ein *wahrhaft guter* Mensch war. Wenn er aber gereizt wurde, da war er — wie ein wildes Tier.« Als er von Beethoven wegen der Dichtung befragt wurde, hatte er schon einen bedeutenden Ruf als Dramatiker, und hochinteressant sind nicht nur seine Erinnerungen über die Aussprachen mit Beethoven, sondern auch seine Niederschriften in Beethovens Konversationsheften, aus denen man die Richtung der Aussprache dieser beiden überragenden Persönlichkeiten erkennen kann und von denen eine Bemerkung über das »Leitmotiv«, das bei Wagner später so große Bedeutung erlangen sollte, mir besonders beachtenswert erscheint: »Ich habe mir überhaupt gedacht,« schrieb Grillparzer, »ob es nicht passend wäre, jede Erscheinung der Einwirkung Melusinens durch eine wiederkehrende, leicht zu fassende Melodie zu bezeichnen. Könnte nicht die Ouvertüre mit dieser beginnen und nach dem lauschenden Allegro auch die Intro-

duktion durch selbe Melodie gebildet werden?«*) Bald hatte Beethoven Feuer gefangen. »Ihr Werk lebt hier,« sagte er zu Grillparzer, indem er auf die Brust zeigte, »in ein paar Tagen ziehe ich aufs Land, und da will ich sogleich anfangen, es zu komponieren,« und nicht lange danach: »Ihre Oper ist *fertig.*« *So weit* war sie also schon im Geiste gestaltet, und doch — auch *dieses* Feuer hielt nicht aus! Bedenken kamen, der von Beethoven sehr geschätzte Berliner Intendant Graf Brühl — derselbe, der für Weber so viel getan hat — meinte, der Stoff ähnele zu sehr Fouqués »Undine«, die schon von E. T. A. Hoffmann vertont sei; die alte Scheu vor großen Gesangswerken meldete sich; dazu kam Beethovens überscharfe Selbstkritik. So wurde die Niederschrift hinausgeschoben. Auch die von Grillparzer in zweiter Linie vorgeschlagene Gestaltung der böhmischen *Dragomira*-Sage zu einem Operntext fand keinen dauernden Anteil, ebenso nicht Goethes »*Claudine von Villabella*«, die Beethovens Freund Kanne zu einem Operntext umarbeiten sollte. Den obersten Rang in Beethovens Herz hat wohl, trotz allem, bis zu seinem Tode Grillparzers »Melusine« eingenommen. Wär's noch zu einer Oper gekommen, so wäre sie, deren Musik der Meister im Kopfe schon fertig hatte, die erwählte geworden. Der Tod hat auch hier alle Hoffnungen zerstört.

In den Bereich des Humors dagegen gehört die Opernepisode des Ferdinand Leopold v. Biedenfeld, der von einem Wiener Theaterdirektor aufgefordert worden war, für Beethoven aus Schillers »Bürgschaft« eine dreiaktige Oper zu dichten. Er überbrachte seine Dichtung Beethoven um 1823 herum persönlich, traf ihn bei sehr guter Laune, Beethoven ließ sich den Plan erklären, den ersten Akt vorlesen (wie?), bezeigte seine Freude darüber, nahm das Buch in die Hand, blätterte darin, stieß auf das: »Hör' ich das Pförtchen nicht gehen,« nickte, lächelte, saß am Klavier und improvisierte einen köstlichen Anfang dazu, sprang wieder auf, erbat sich das Buch und einen baldigen Besuch. Der Dichter kam, Beethoven war wieder sehr freundlich und gesprächig und erklärte sich zu einer Komposition bereit, jedoch nur zu Akt I und III, weil der II. Akt sich lediglich um die Hochzeitsfeier drehe und solche selige Heiterkeit seiner Natur nicht zusage. Weigl solle den II. Akt schreiben, dann würde ein ganz gutes Werk daraus werden!! So hat selbstgefällig der Dichter berichtet. Mir scheint, es liegt hier einer jener grimmigen Späße vor, mit denen sich Beethoven über einen lästigen Besuch und dessen Äußerungen lustig zu machen pflegte. Der von ihm belächelte freundliche Singspielmeister Weigl als sein Opernkollege — diese Zusammenstellung ist so schnurrig, daß die ganze Sache nicht ernst genommen werden kann! Hier hat Beethovens frühzeitiges Ende *nicht* verhängnisvoll gewirkt.

Die *wenigsten* Pläne des letzten Beethoven haben wohl dem *Klavier* gegolten. Wir wissen, daß sein Schaffen über das Klavier hinausgewachsen war. »Es

*) Ganz im Sinne Beethovens. Schon einige frühere Notizen von Beethoven, die sich unter den Skizzen zum »Bacchus« vorgefunden haben, klingen wie eine Vorahnung Wagnerscher Ideen.

ist und bleibt ein ungenügendes Instrument,« hatte er nach Beendigung seiner letzten Klaviersonaten zu Holz geäußert, »die Solosonaten (op. 109—111) sind wohl das Beste, aber auch das *Letzte*, was ich auf dem Klavier geschrieben habe.« Und doch hat er dann neben zwei Bagatellensammlungen und anderen kleinen Sachen noch etwas Gewaltiges für das Klavier geschaffen, nämlich die Diabelli-Variationen, die größten seit Bachs Goldberg-Variationen, »den Mikrokosmos des Beethovenschen Genius überhaupt,« sagt Hans v. Bülow, »ja sogar ein Abbild der ganzen Tonwelt im Auszuge. Alle Evolutionen des musikalischen Denkens und der Klangphantasie — vom erhabensten Tiefsinn bis zum verwegensten Humor — in unvergleichbar reichster Mannigfaltigkeit gelangen in diesem Werk zur beredtesten Erscheinung.« Vielleicht wäre der Meister also doch wieder dauernd zu seinem geliebten Klavier zurückgekehrt, denn die Liebe zu diesem ist niemals ganz in ihm erloschen. Eine *Sonate zu vier Händen* hat er in der Tat noch kurz vor seinem Tode geplant, die Skizzen dazu sind noch vorhanden. Die Klangphantasie des letzten Beethoven hatte sich allerdings so ins Transzendente gewandelt, daß selbst das Klavier, wie wir es *jetzt* haben, sie nicht mehr voll wiederzugeben vermag. Ob er sich zu dem Klaviermäßigen zurückgefunden hätte? Ich möchte es bezweifeln.

Näher lagen ihm zuletzt ohne Zweifel Kammermusikwerke für Streich- und Blasinstrumente. Mit seinen »Letzten Quartetten« hatte er Wunder von feinster Seelenstimmung und abgeklärtester Klangwirkung gegeben. Daß er nach Vollendung der 10. Sinfonie neben der Musik zum Faust und Oratorien *Werke für Blas- und Streichinstrumente* schreiben wollte, ist überliefert. Vielleicht hätte er da unter anderem auch seine Violoncellsonate »Pastorale«, zu der noch einige Skizzen aus dem Jahre 1815 vorhanden sind, wieder vorgenommen. Ein *Streichquintettsatz* wurde noch fertig. Er war für Diabelli bestimmt, der ihn später als »*Beethovens letzten musikalischen Gedanken*« herausgegeben hat. Es war ein frisches Andante maestoso mit glanzvollem Festcharakter. Schuppanzigh, der große Quartettgeiger und Führer von Beethovens »Leibquartett«, äußerte beglückt: »Auf das Quintett freue ich mich.« Er sollte es nicht aus der Taufe heben, wie so viele frühere Kammermusikwerke Beethovens, denn der große Meister, dessen Genius er so viel verdankte, sank ins Grab.

Ungeschrieben blieb endlich auch die von Beethoven geplante *Ouvertüre auf den Namen Bach* (b-a-c-h). Nur wenige Skizzen sind noch vorhanden. Aber wir wissen, daß der Gedanke fest in Beethoven wurzelte, dem großen Thomaskantor damit eine öffentliche Huldigung darzubringen. Schon als Jüngling hatte er unter Neefe mit Begeisterung Bachs wohltemperiertes Klavier studiert. Und was er weiter von ihm kennengelernt, hatte die Verehrung für den Altmeister zu einer so tiefgehenden werden lassen, daß er ihn nur den »Urvater der Harmonie« oder den »unsterblichen Gott der Harmonie« nannte und den berühmten Ausspruch über ihn getan hat: »Nicht Bach, sondern Meer

sollte er heißen wegen seines unendlichen, unerschöpflichen Reichtums von Tonkombinationen und Harmonien.« Das Werk wäre, zum mindesten letzten Endes, eine gewaltige Fuge geworden, des Großmeisters der Fuge würdig und so gestaltet, daß das poetische Element, die hohe Meisterin Phantasie neben der technischen Größe gewiß nicht zu kurz gekommen wäre, denn eine Fuge ohne Seele zu gestalten, gewissermaßen nur als mathematisches Rechenexempel, wäre ein Beethoven nicht fähig gewesen.
So harrte eine Fülle von Plänen: 10. Sinfonie, Faustmusik, Oratorien, Messe, Requiem, Bach-Ouvertüre, Kammermusik für Streich- und Blasinstrumente, vielleicht auch die Oper »Melusine« und Klaviermusik, der Ausführung, als Beethoven abberufen wurde. »Ein glänzenderes Zeugnis von der Nichtabnahme, ja der *höchsten Steigerung seiner Schaffenskraft* im Beginn des Alters hat nie ein Autor der Welt gegeben,« urteilte ein Berufener, Hans v. Bülow, über den letzten Beethoven. Der Tod hat also die Lebensarbeit eines schöpferischen Geistes von gewaltigen Ausmaßen grausam durchschnitten. Ungeahnt Großes hätte der Meister uns noch geben können! Aber trösten wir uns: auch was er uns *hinterließ*, ist unvergänglich und ragt aus dem höchsten Höhenlande der Musik, dem deutschen, so mächtig empor, daß kein Geringerer als Richard Wagner mit Bezug auf *ihn* das große Wort prägte, daß dem Weltbeglücker der Vorrang noch vor dem Welteroberer gebühre, und Robert Schumann schrieb, die deutsche Nation müsse ihm einen Tempel im Palladiostil bauen, dort müßte von Zeit zu Zeit die deutsche Musikwelt zusammenkommen, dort müßten Wettkämpfe, Feste abgehalten, dort seine Werke in höchster Vollendung aufgeführt werden. Oder man solle hundert hundertjährige Eichen nehmen und mit solcher Gigantenschrift seinen Namen auf eine Fläche Landes schreiben oder ihn in riesenhafter Form bilden, damit er, wie er es schon im Leben getan, über Berg und Tal schauen könne — und wenn die Rheinschiffe vorbeiflögen und die Fremden fragten, was dieser Riese bedeute, jedes Kind antworten könne: Beethoven! Und sie würden meinen, es sei ein deutscher Kaiser.

BEETHOVENS HOMER-STUDIEN

VON

HANS BOETTCHER-BERLIN

In seinem Brief vom 8. August 1809 an Breitkopf & Härtel bittet Beethoven die Leipziger Firma um die »vollständigen Werke Goethes und Schillers« und er fügt hinzu: »die zwei Dichter sind meine Lieblingsdichter, sowie Ossian und Homer.« In einem späteren Briefe vom 23. Januar 1824 an die Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien bringt Beethoven anläßlich der Be-

sprechung des Textes seines Oratoriums »Christus am Ölberg« diese seine Überzeugung wiederholt zum Ausdruck, indem er zwischen den »musikalischen Gelegenheitsdichtern« und seinen persönlichen Dichteridealen unterscheidet: »was mich aber angeht, so will ich lieber selbst Homer, Klopstock, Schiller in Musik setzen, wenigstens, wenn man auch Schwierigkeiten zu besiegen hat, so verdienen dies diese unsterblichen Dichter.«
In diesem seltenen Bekenntnis des Briefschreibers Beethoven offenbart sich uns etwas von seinem prinzipiellen Verhältnis zur Dichtung. Als künstlerisches Spiegelbild seines Wertstandpunktes, wie er ihn hier, am Ende seines Schaffens, angedeutet hat, müssen Beethovens Vertonungen seiner »Lieblingsdichter« verstanden werden. Von dem Wagnis aus, von dem er, der Musiker, im Hinblick auf die Vertonung seiner Dichterideale spricht, von den »Schwierigkeiten, die der Tonsetzer hier zu besiegen hat«, ist es zu verstehen, wenn die meisten seiner dahin gerichteten Versuche nicht über das Stadium des Ansatzes oder Entwurfs hinaus gediehen sind oder auch bei fertiger Ausführung für *Beethoven* Versuche geblieben sind, d. h. Punkte auf dem Wege nach dem selbstgesetzten Dichterideal. Dies gilt von Beethovens *Goethe*-Liedern, die zwar einen nicht unbeträchtlichen Raum seines Gesangschaffens einnehmen, die aber doch — dies beweist die große Anzahl der liegengebliebenen Entwürfe zu Texten Goethes — durchaus als das Resultat des Komponieren*wollens*, des immer neuen Versuchs an der Poesie seines Lieblingsdichters zu betrachten sind,*) es gilt von den *Schiller*-Vertonungen Beethovens, die in Anbetracht der kongenialen Haltung beider Persönlichkeiten spärlich erscheinen können, es gilt von den *Klopstock*-Vertonungen, die sich auf zwei kurze Ansätze zu den Oden »Das Rosenband« und »Edone«**) beschränken, und es gilt endlich von der Poesie seines vierten Lieblingsdichters: *Homer*. Eine Begründung seiner, des Musikers, Haltung gegenüber diesen Dichtern, die ihm persönlich am höchsten standen, entnehmen wir einem Ausspruch, dessen Sinn uns durch zeitgenössische Überlieferung erhalten ist. Zu F. Rochlitz soll Beethoven über Klopstock geäußert haben: »er fängt auch immer gar zu weit von oben herunter an ...«***) Darum wendet sich der Gesangskomponist Beethoven am häufigsten kleineren Dichtern, wie F. Matthisson, G. A. Bürger, C. A. Tiedge, Chr. L. Reißig, zu und kehrt, trotzdem oder gerade weil er über den »Wert dergleichen Dichtungen«†) sich im klaren ist, nach Versuchen an Klopstock, Schiller und Goethe immer wieder zu ihnen zurück: ihre Dichtung gibt ihm, dem Musiker, die Möglichkeit, den dichterischen Gehalt noch von sich aus im ideellen Sinne zu steigern gemäß seiner Maxime als Gesangskomponist: »Der

*) Vgl. den Brief vom 8. Februar 1823 an Goethe, worin Beethoven noch am Ende seines Schaffens den Dichter um eine »allgemeine Bemerkung überhaupt über das Komponieren oder in Musiksetzen seiner Gedichte« ersuchte.
**) Skizzen B. B. Notierungsbuch E. 90 S. 145 und B. 61 (loses Blatt).
***) F. Rochlitz: Für Freunde der Tonkunst, Leipzig 1832, IV, S. 319.
†) Brief vom 23. Januar 1824 (a. a. O.).

Tonsetzer muß sich weit über den Dichter zu erheben wissen.«*) »Wer kann dies bei Schiller?«, fährt Beethoven fort — wir könnten in seinem Sinne noch hinzufügen »bei Klopstock, bei Homer?« — und damit gibt er die Antinomie zu erkennen, die für ihn zwischen dem auf den höchsten dichterischen Gehalt gerichteten Willen des Musikers und dem Ausdrucksvermögen musikalischer Mittel besteht. Von hier aus nehmen denn die immer neuen Versuche Beethovens, den Idealwerten »seiner« Dichter musikalisch nachzukommen, ihre Worte gleichsam in seiner, des Musikers Sprache, nachzureden, eine zentrale Bedeutung innerhalb seines Schaffens ein; diese Experimente liegen nicht abseits, sondern sie gehören trotz oder gerade wegen ihrer Ungelöstheit mitten hinein in das lebendige Schaffen dieses Geistes, der sich als Mensch am höchsten Ziel orientiert, bevor er den Musiker folgen läßt, getreu seinem Grundsatze: »das Schöne zu dem Guten«.

Unter der handschriftlichen Hinterlassenschaft Beethovens finden sich einige Dokumente, die auf die Auseinandersetzung Beethovens mit seinem Lieblingsdichter *Homer* einiges Licht zu werfen vermögen. Dazu gibt uns der zeitgenössische Bericht A. Schindlers einen Kommentar: In seiner Biographie Beethovens**) erwähnt Schindler, daß »Homer in beiden seiner ewigen Epen in Beethovens Handbibliothek vertreten war«, und er hebt hervor, »daß in Beethovens Wertschätzung die Iliade der Odyssee weit nachgestanden sei«. Das *Odyssee-Exemplar Beethovens*, in der Erstdruck-Übersetzung von *J. H. Voß* (Hamburg 1781), das heute zusammen mit Werken Goethes, Shakespeares, Schillers und Sturms aus Beethovens Handbibliothek in der Musikabteilung der preußischen Staatsbibliothek***) aufbewahrt ist, hat denn auch den Ausgangspunkt für die Kenntnis von Beethovens Beschäftigung mit den homerischen Epen zu bilden. Von einer häufigen Benützung hat dieses Buch Beethovens, von dem die ersten Seiten entfernt sind, unverkennbare Spuren zurückgelassen, und seine Lektüre mag ihn — wie die Wachskerzenflecken auf verschiedenen der Seiten zu erkennen geben — bis in nächtliche Stunden hinein verfolgt haben. Wichtiger aber ist der persönliche Kommentar, den Beethoven in Form von Bleistiftstrichen, die er am Rande vieler Verse anbrachte, hinterlassen hat. Unschwer läßt sich eine Beziehung der hier angestrichenen oder unterstrichenen Stellen aufdecken zu Beethovens Lebensverhältnissen der späteren Schaffenszeit, da er, wie aus einer Bemerkung des jungen Breuning in einem der Konversationshefte†) hervorgeht, sich am meisten mit Homer und überhaupt der antiken Dichtung††) befaßte. Beethoven streicht Stellen an, die von der »größeren Tugend der Väter« gegenüber den Kindern reden und zieht die Parallele zu seinen Erfahrungen bei der Erziehung seines Neffen

*) C. Czerny: Anekdoten und Notizen über Beethoven (B. B. Mus. ms. autogr. theor. Czerny Blatt 11.)
**) Münster 1860 (3. Aufl.) Neuausgabe von A. Chr. Kalischer, Berlin 1909, S. 527.
***) Beethoven-Autogr. 40, 3.
†) B. B. Konvers.-Heft Nr. 71, Blatt 25 b.
††) B. B. Konvers.-Heft Nr. 79, Blatt 35 a.

Karl (II, 277), andere, wo er sich mit dem »Vieldulder« Odysseus vergleicht und wo überhaupt von schwerem menschlichem Leiden die Rede ist (VII, 210 ff.; V, 222 f. u. 447 f.; XVIII, 201 und XIX, 360), wieder andere, die in der Brandmarkung der Zügellosigkeit der Herrscher an seine anti-aristokratische Einstellung anklingen (IV, 690f.). Regelmäßig sind mit Strichen von Beethovens Hand solche Verse hervorgehoben, in denen die »unsterblichen Sänger« gepriesen werden (I, 338; VIII, 62ff.; XVII, 382ff. u. 518ff.), wie er denn auch bezeichnenderweise die ebenfalls dick angestrichenen Verse VIII, 479—481:

»Alle sterblichen Menschen der Erde nehmen die Sänger
Billig mit Achtung auf und Ehrfurcht; selber die Muse
Lehrt sie den hohen Gesang und waltet über die Sänger«

sich herausgeschrieben*) und sie der Rückseite des Titelblattes der dem »unsterblichen Goethe« gewidmeten Kantate »Meeresstille und glückliche Fahrt« beigefügt hat**) mit einer nicht mißzuverstehenden Anspielung auf Goethes Zurückhaltung gegenüber seinen wiederholten Annäherungsversuchen. Am allerhäufigsten aber sind solche Zitate von Beethoven angestrichen, in denen eine allgemeine Wahrheit in ethischer Forderung aufgestellt ist, Verse wie XVII, 322f.:

»Zeus allwaltender Rat nimmt schon die Hälfte der Tugend
Einem Manne, sobald er die heilige Freiheit verliert«.

Sätze, wie VII, 51f.:

»Dem Kühnen gelingt jedes Beginnen am besten.«

Worte, wie XIX, 332:

»Aber wer edel denkt und edle Handlungen ausübt . . .«.

Und bei einem dieser Zitate, VIII, 585f.:

»Denn fürwahr, nicht geringer als selbst ein leiblicher Bruder,
Ist ein treuer Freund, verständig und edler Gesinnung.«

finden wir von Beethovens Hand ein »ja« darübergeschrieben. Es ist dasselbe »ja«, das uns in Beethovens Gesangswerken auf Schritt und Tritt begegnet und das ihm durchaus nicht als musikalisches Füllwort, sondern stets als spontanes persönliches Bekräftigungsmittel der Idealworte vor deren Wiederholung dient. Um nur das eine Beispiel der Lobkowitz-Kantate herauszugreifen: »Edel, edel, edel handeln, *ja* edel handeln, sei sein schönster Beruf.«

Einen weiteren Schritt in Beethovens Homer-Studien, gleichsam einen Schritt zur Vertonung hin, bedeutet das *Abschreiben* einzelner Verse. In seinem Tagebuch, von dem uns eine Reihe von Blättern in dem J. Fischhoffschen Manuskript »Beethovens Leben und Tagebuch«***) in Nachschrift erhalten ist, finden sich mehrere Homer-Zitate; sie decken sich zumeist mit den von Beethoven in seinem Odyssee-Exemplar angestrichenen Stellen. Indem aber Beet-

*) B. B. Loses Blatt unter »Briefe und Notizen Beethovens«.
**) Erstausgabe Wien bei S. A. Steiner & Comp., V. N. 3838.
***) B. B. Mus. ms. theor. 285.

hoven jetzt die Worte Homers vollends aus ihrem epischen Zusammenhang löst und sie seinen persönlichsten Dokumenten, seinen Tagebuchblättern, einverleibt, gehen sie gleichsam in sein persönliches Eigentum über: sie werden zu Beethovens eigenen Worten. Und damit ist der Weg zur Vertonung offen. Auch Verse anderer Dichter, finden wir unter diesen persönlichen Aufzeichnungen Beethovens, so z. B. die Schlußworte des vierten Aktes von Schillers »Tell«: »Rasch tritt der Tod den Menschen an« (Blatt 39b), die er später (1817) als »Gesang der Mönche« für drei Männerstimmen setzte.

Der *musikalische Prozeß* setzt nun in dem Moment ein, da Beethoven den eingetragenen Versen die Versmaße beifügt. Solche begegnen uns zwar bereits beim Durchblättern seines Odyssee-Exemplars, sie finden sich aber hier *nur* unter den Eigennamen, z. B.

I, 383: »Eupeithes' Sohn Antinoos«
— ◡ — ◡ — ◡◡

oder X, 491: »Persefoneia«*)
— ◡◡ —◡

und sollten ihn, der griechischen Sprache unkundig, offenbar die richtige Betonung lehren. Im Tagebuch dagegen finden wir ganze Verse von Beethovens Hand skandiert. Z. B.: Blatt 32b (Ilias XXII, 303f.):

»◡ — ◡◡ — ◡◡ — nun aber erfaßt mich das Schicksal,
daß nicht arbeitslos in den Staub ich sinke noch ruhmlos . . .«**).
— ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —

Von Interesse hierfür ist die Anmerkung Beethovens zwei Seiten zuvor (Blatt 30b):
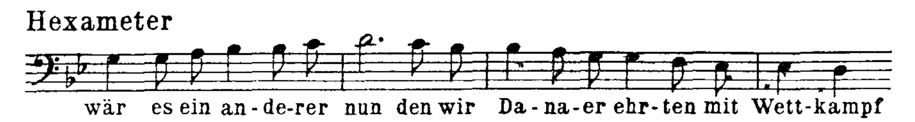
»Trochäen und Daktylen, wo zuweilen der — ◡◡ nicht mehr gilt als der — ◡ lassen sich gut . . .«

In einem Skizzenbuch aus derselben Zeit (1817) finden wir die Notation zweier Versmaße;***) desgleichen begegnen wir in den Konversationsheften der späteren Zeit verschiedentlich antiken Versmetren mit beigefügten Notenwerten.†) Um dieselbe Zeit hatte ja auch der Liederkomponist Beethoven mit der Vertonung von Herders morgenländischem Gedicht »Gesang der Nachtigall« sich mit dem Hexameter-Versmaß auseinandergesetzt, und ihm war darin der Entwurf zu dem Liede »Die laute Klage« aus derselben Sammlung Herders vorangegangen.

Aus all dem ergibt sich mit Deutlichkeit, wie Beethovens Lektüre seines Lieblingsdichters Homer je länger, je mehr auch den Musiker in ihm gefangen nahm, und so ist es nicht zu verwundern, wenn Beethoven den letzten Schritt gewagt hat und Worte Homers in Vossens Übersetzung *vertont* hat.

Nach Nottebohms Mitteilung††) findet sich in dem sogenannten E. Millerschen Skizzenbuch, das Beethoven gerade in der Zeit führte, da er sich am meisten mit Homers Epen befaßte, ein kurzer musikalischer Ansatz zu einer Ilias-Stelle:

*) Ferner Odyssee, VIII, 83; 472; 517; 565.
**) Ferner Blatt 32b: Ilias XXIV, 49 u. Odyssee XIX, 328 u. XX, 75.
***) B. B. Beethovens Autogr. Artaria 201, S. 127.
†) Z. B. B. B. Konvers.-Heft Nr. 31, Blatt 28b, ferner Nr. 62, Blatt 36b.
††) Zweite Beethoveniana, Leipzig 1887, S. 328.

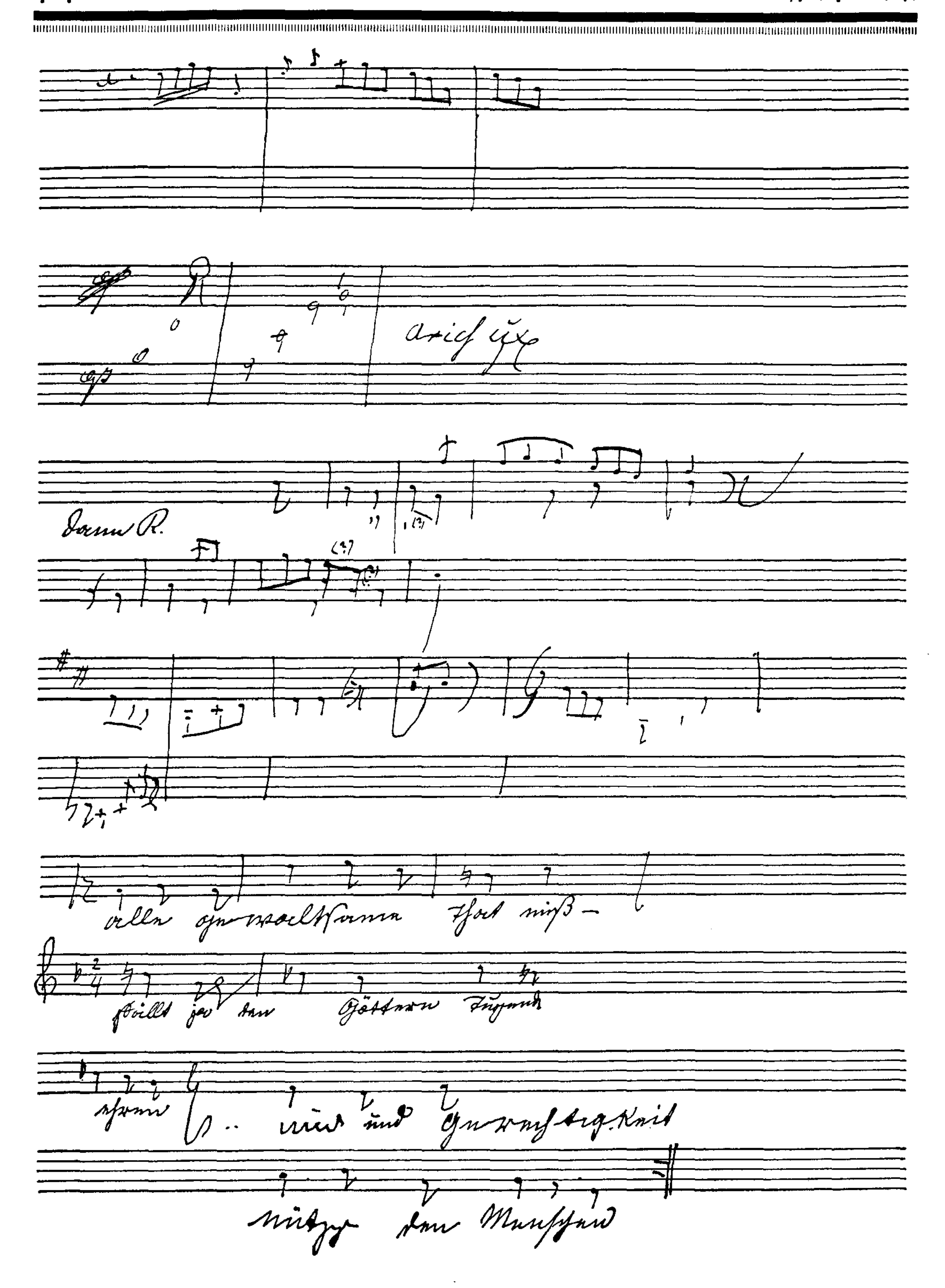


Zu dieser bisher einzig bekannten Homer-Skizze Beethovens kommt nun eine weitere musikalische Homer-Studie von seiner Hand. Im Catalogue of Manuscript Music in the British Museum, Vol. II, London 1908, S. 10 findet sich unter der Signatur »Egerton 2795ff. 10; 10b« folgender Hinweis:
»Alle gewaltsame Tat mißfällt ja den Göttern. Tugend ehren ... nur und Gerechtigkeit nützt den Menschen« in a sketchbook of Ludwig van Beethoven, and apparently intended to be sung to some musical notes in the key of F. ($^2/_4$ time). Die faksimilierte Abschrift (siehe Seite 484) stellt die erstmalige Veröffentlichung dieser Skizze dar, deren Kopie dem Entgegenkommen von Mr. W. Barclay-Squire in London zu danken ist. Es ist uns gelungen, die Worte, die dieses Beethovensche Skizzenblatt enthält, mit den Versen 83 f. der Voßschen Odyssee-Übersetzung (Hamburg 1781)*) zu identifizieren. Die Stelle lautet in Beethovens Odyssee-Exemplar vollständig:

»Alle gewaltsame Tat mißfällt ja den *seligen Göttern*
Tugend ehren *sie* nur und Gerechtigkeit *unter* den Menschen«; **)

sie ist hier wiederum von Beethoven angestrichen und am Rande ist den beiden Versen von Beethovens Hand das Allabreve-Taktzeichen ₵ beigefügt, was mit dem in der Skizze notierten Zweiviertaltakt übereinstimmt. Für die Entstehungszeit der Skizze geben die der Homer-Melodie vorangehenden und nachfolgenden Entwürfe einen Hinweis: Die Notierungen auf diesen Skizzenblättern beziehen sich auf einzelne Sätze der Streichquartette op. 130, 131, 132 und 133. Die Entstehungszeit dürfte demnach um 1825 liegen.***) Es ist nicht unmöglich, daß die zwei Notenlinien über dem Anfang der Homer-Skizze stehenden D-dur-Takte (im Dreiachtel-Rhythmus) sich auf den »Alla dansa tedesca«-Satz des B-dur-Quartetts op. 130 beziehen, dessen G-dur-Endfassung ja bereits auch ein A-dur-Entwurf vorangegangen war.†) Mit Bestimmtheit läßt sich vorläufig über die verschiedenen Entwürfe, zwischen denen plötzlich der Homer-Ansatz auftaucht, nichts aussagen.
In so wenig eindeutiger Gestalt uns diese Odyssee-Skizze Beethovens vorliegt — nur die Taktart und die F-dur-Tonart können als erwiesen gelten —, so läßt sich doch dies eine ohne weiteres feststellen, daß sie im Gegensatz zu der oben mitgeteilten Ilias-Skizze — mit der bezeichnenden Überschrift Hexameter und der ihr entsprechenden scharfen Nachzeichnung des antiken

*) Der Wortlaut der einzelnen Verse ist in späteren Ausgaben der Voßschen Odyssee-Übersetzung zum Teil nicht unerheblich geändert worden, so z. B. in der im Jahre 1858 in Stuttgart und Augsburg erschienenen Ausgabe.
**) Überaus bezeichnend ist die Textänderung, die der Vokalkomponist Beethoven auch hier vorgenommen hat. Auf diese Frage soll an anderer Stelle prinzipiell eingegangen werden.
***) Vgl. Catalogue of Manuscript Music, a. a. O., S. 10.
†) G. Nottebohm: Beethoveniana (I) Leipzig 1872, S. 53.



Metrums — melodisch und rhythmisch bei weitem freier gehalten ist. Gegenüber dem rezitativischen Stil der Ilias-Skizze und der Beschränkung auf die diatonisch bis zur Quinte aufsteigende und bis zu deren Oktave absteigende Leiter weist unsere Odyssee-Skizze einen größeren melodischen Umfang, vor allem weitere Intervallschritte und die häufigere Verwendung chromatischer Töne auf. Danach liegt — faßt man die Entstehungszeit und die Vokalformen und den Vokalstil des »letzten Beethoven« ins Auge — die Vermutung nahe, daß Beethoven die beiden Verse des 14. Gesanges der Odyssee sich als Textworte für einen *Kanon* gedacht hat. Dafür spricht einerseits die stilistische Verwandtschaft des Entwurfs mit den fertig ausgeführten Kanons und musikalischen Erinnerungsblättern ernsteren Inhalts aus Beethovens letzten Jahren, andererseits eine Notiz aus seinem Tagebuch (Blatt 36b), aus der hervorgeht, daß er sich bereits früher einmal auf zwei Odyssee-Verse (Gesang 5, Vers 1f.) einen musikalischen Kanon gedacht hat.

Zu einem äußeren positiven Resultat haben die Homer-Studien des Musikers Beethoven nicht geführt. Das lag an der Sache selbst: Die Homer-Vertonungen, die im Laufe der Geschichte unternommen wurden, mußten Torso bleiben, und wo tatsächlich einmal voll ausgeführte Gesangskompositionen auf Worte Homers (griechisch oder in deutscher Übersetzung) auftreten, wie in der Musikliteratur der vergangenen Kriegsjahre,*) da sind sie als vereinzelte Ausnahme anzusehen. Wo der Homer-Stoff in der neueren Musikgeschichte auftritt, da liegt eine dichterische Bearbeitung der Epen zum Zwecke der musikalischen Vertonung vor, wie z. B. in Max Bruchs »Szenen aus Odysseus« op. 41 (Text von P. W. Graff 1872).

Für Beethovens Persönlichkeit aber und sein künstlerisches Schaffen erhellt doch etwas aus den spärlichen Ansätzen zur Vertonung seiner »Lieblingskomponisten« mit Deutlichkeit:

Es zeigt sich der Drang des Gesangskomponisten Beethoven, dem *Inhalt* von Textworten, in denen er das Ideal seines Strebens findet und von denen er menschlich am stärksten ergriffen ist, unter Zurücklassung aller Grenzen dichterisch-*formaler* Art musikalisch nachzukommen. Von hier aus müssen Beethovens Versuche, Homerische Hexameter zu vertonen, verstanden werden, gleichwie seine immer neuen Bemühungen — von denen seine Skizzen- und Konversationshefte Zeugnis ablegen — Prosasätze, die eine Idealkonstatierung aufweisen, musikalisch zu »erheben«.

Beethovens Homer-Vertonungen mußten Fragment bleiben, aber sie sind mehr als abseits liegende »Kuriositäten des großen Sinfonikers«; sie sind Bruchstücke, aber im wahrsten Sinne des Wortes »Bruchstücke der großen Konfession des Genius«.

*) Z. B.: B. Sigwart: Hektors Bestattung aus Homers Ilias 24. Gesang, übers. von J. H. Voß, op. 15, Leipzig 1914. — F. Rasenberger: *Ὁμήρου Σειρήνων Ἀοιδή* (Odyssee XII, S. 186—191), Görlitz 1918.

ZUR STRITTIGEN TEXTSTELLE IN DER IX. SINFONIE

VON

MAX UNGER-LEIPZIG

Aus mehreren Gründen sehe ich mich veranlaßt, auf die Frage, ob die Leseweise »frech« bei der letzten Wiederholung der Worte »Deine Zauber binden wieder, was die Mode streng geteilt« in der bei B. Schott's Söhnen in Mainz gestochenen Erstausgabe der Neunten von Beethoven beabsichtigt sei oder nicht, nochmals einzugehen, nachdem ich mich im vorigen Jahre schon an anderen Stellen darüber ausgesprochen habe. Zumal Otto Baenschs Untersuchungen »Zur neunten Sinfonie« im zweiten Jahrgang des von Adolf Sandberger herausgegebenen Neuen Beethoven-Jahrbuches (Augsburg 1925) geben den unmittelbaren Anlaß dazu, aber auch einige weitere, meine bisherigen Ausführungen verbessernde Überlegungen.

Man weiß, worum es sich bei der Angelegenheit handelt: Richard Wagner hat in seiner den Namen des Meisters auf dem Titel führenden Schrift (Leipzig 1870) zum ersten Male im ganzen Beethoven-Schrifttum auf die Tatsache aufmerksam gemacht, daß die Erstausgabe jenes »frech« enthält, und hat das Wort bei seinen Aufführungen auch singen lassen. Hans v. Bülow und andere Dirigenten haben sein Beispiel befolgt, und noch heute kann man es gelegentlich hören. Auch an dieser Stelle müssen Wagners eigene Worte erwähnt werden. Gegen Ende seiner Abhandlung schreibt er:

»In dem Gedichte Schillers, welches er seinem wunderbaren Schlußsatze der neunten Sinfonie unterlegt, erkennt er [Beethoven] vor allem die Freude der von der Herrschaft der ›Mode‹ befreiten Natur. Betrachten wir die merkwürdige Auffassung, welche er den Worten des Dichters:

›Deine Zauber binden wieder.
Was die Mode streng geteilt!‹
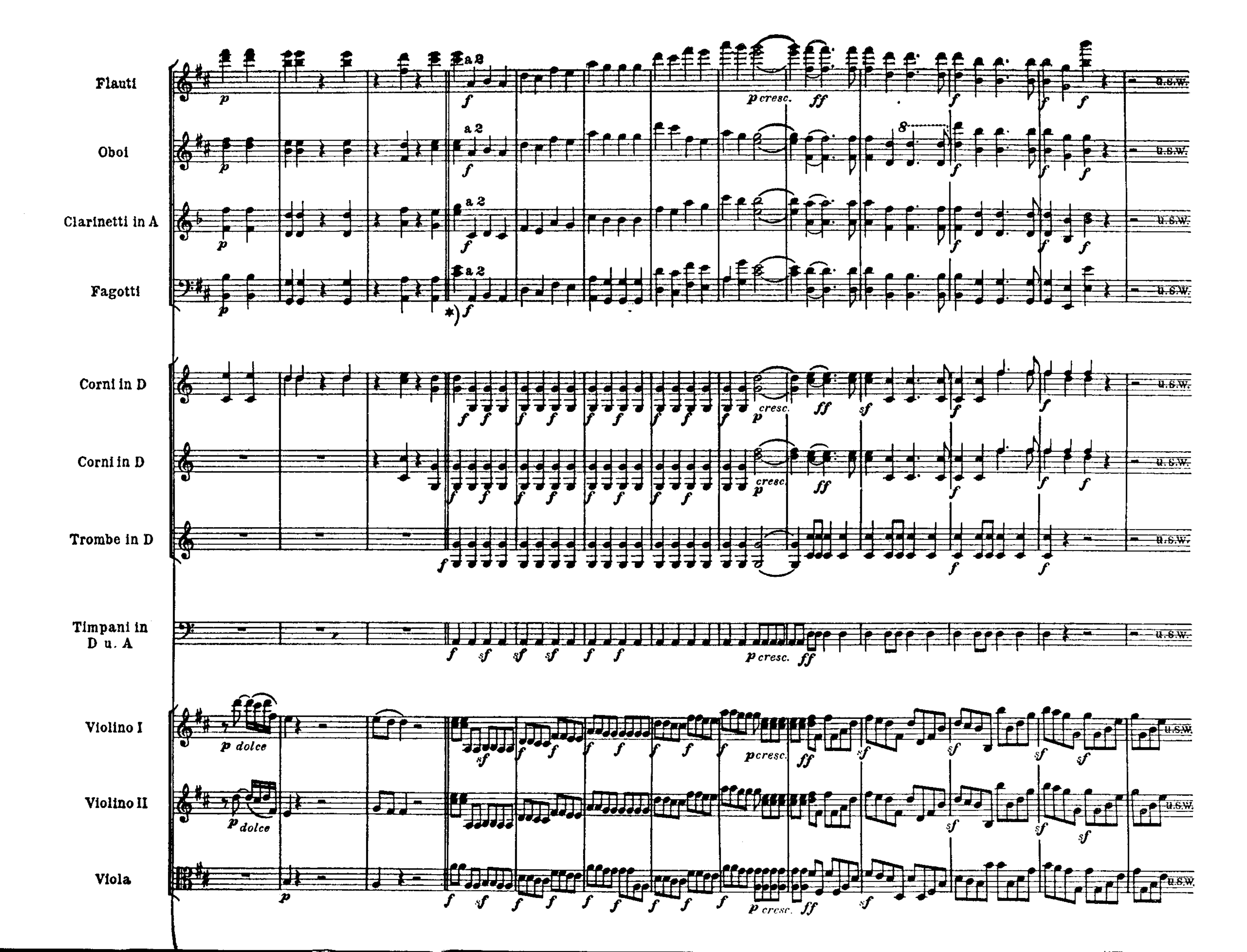
gibt. Wie wir dies bereits [weiter oben in der Schrift] fanden, legte Beethoven die Worte der Melodie eben nur als Gesangstext, in dem Sinne eines allgemeinen Zusammenstimmens des Charakters der Dichtung mit dem Geiste dieser Melodie, unter. Das, was man unter richtiger Deklamation, namentlich im dramatischen Sinne, zu verstehen pflegt, läßt er hierbei fast gänzlich unbeachtet: so läßt er auch jenen Vers, ›was die Mode streng geteilt‹, bei der Absingung der ersten drei Strophen des Gedichtes ohne jede besondere Hervorhebung des Wortes an uns vorübergehen. Dann aber, nach unerhörter Steigerung der dithyrambischen Begeisterung, faßt er endlich auch die Worte dieses Verses mit vollem dramatischen Affekte auf, und als er sie in einem fast wütend drohenden Unisono wiederholen läßt, ist ihm das Wort ›streng‹ für
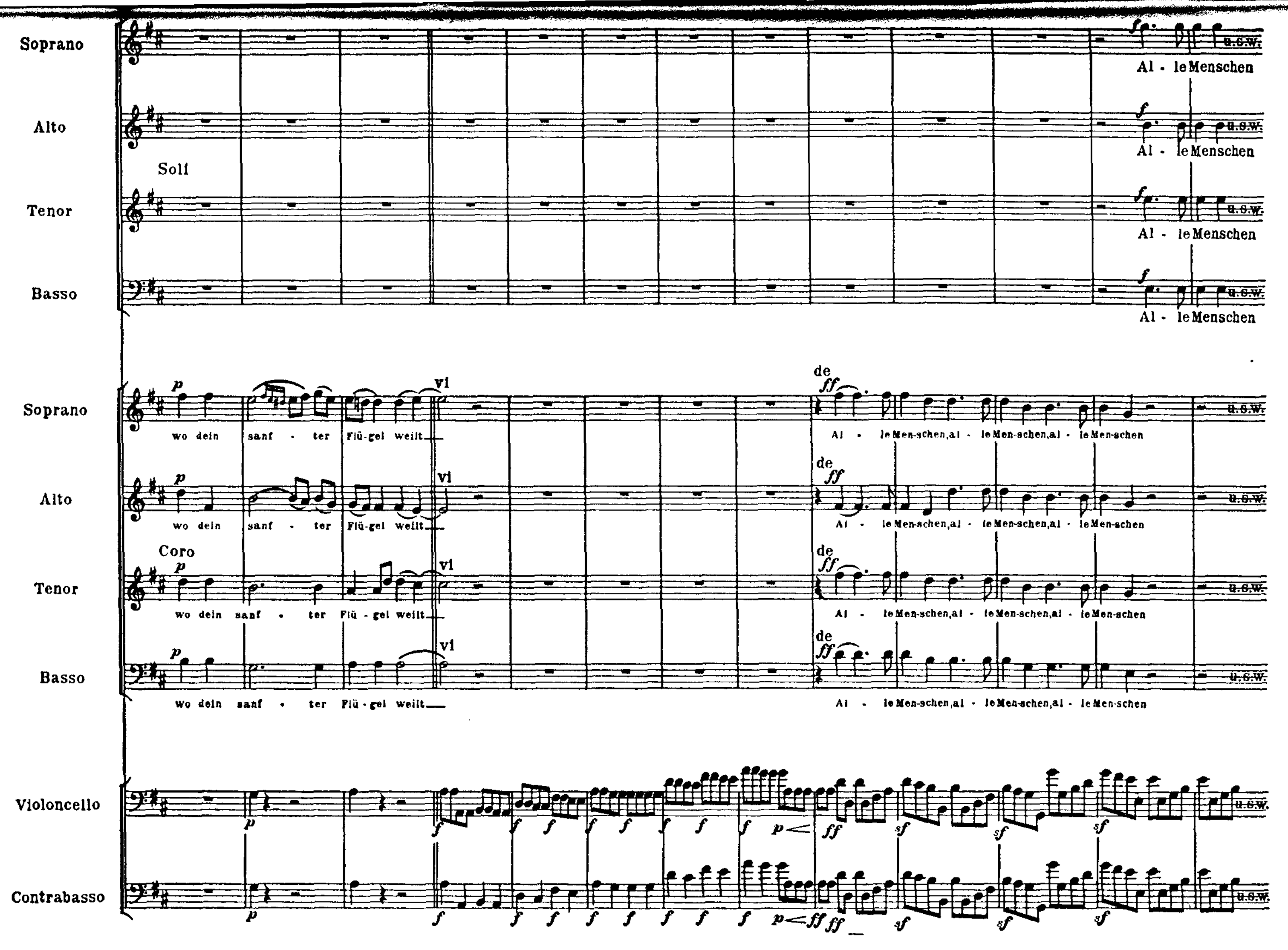
seinen zürnenden Ausdruck nicht genügend. Merkwürdig, daß dieses maßvollere Epitheton für die Aktion der Mode sich auch nur einer späteren Abschwächung von seiten des Dichters verdankt, welches er in der ersten Ausgabe seines Liedes an die Freude noch hatte drucken lassen: ›Was der Mode Schwert geteilt‹. Dieses ›Schwert‹ schien nun Beethoven wieder nicht das Richtige zu sagen; es kam ihm, der Mode zugeteilt, zu edel und heroisch vor. So setzte er denn aus eigener Machtvollkommenheit ›frech‹ hin, und nun singen wir: ›Was die Mode frech geteilt!‹*) Kann etwas sprechender sein, als dieser merkwürdige, bis zur Leidenschaftlichkeit heftige künstlerische Vorgang? Wir glauben, Luther in seinem Zorne gegen den Papst vor uns zu sehen . . .«

Um zu einem unvoreingenommenen Ergebnis zu gelangen, müssen wir uns vorerst Wagners Überlegungen gar nicht vorhanden denken. Sehen wir uns so erst einmal die noch heute bei B. Schott's Söhnen aufbewahrte Stichvorlage an. Merkwürdigerweise ist diese bis 1926 offenbar noch von keinem Beethoven-Forscher zur Grundlage der Erörterungen über die Angelegenheit genommen worden: Otto Baensch hat sich darüber von B. Schott's Söhnen Auskunft eingeholt, ich habe sie in Mainz, nachdem mir der Verlag darüber verschiedene Angaben erstattet hatte, schon im Mai 1925 dankenswerterweise selbst einsehen dürfen. Hier sei die Stichvorlage in aller Kürze geschildert: Es handelt sich nicht um ein eigentliches Autograph des Meisters, sondern um eine von ihm sehr sorgfältig durchverbesserte *Abschrift*, woran — jedenfalls, um sie möglichst zu beschleunigen — im ganzen nicht weniger als fünf Notenschreiberhände beteiligt waren. Die eigentliche Urschrift war in den Händen des Tondichters geblieben und ist wohl bei den Konzerten, die er im Mai 1824 in Wien veranstaltete, benutzt worden. Heute wird die Urschrift in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrt. Eine ganz prächtige Nachbildung davon wurde von C. G. Röder in Leipzig hergestellt und ist im Verlage von Fr. Kistner und C. F. W. Siegel ebenda erschienen. Ein Blick in diese Partitur lehrt, daß gerade an der Stelle, worum es sich hier handelt, acht Takte und gerade auch die Worte mit »streng« oder »frech« fehlen, und zwar ist nicht etwa ein Stück abhanden gekommen, sondern die Stelle lautete ursprünglich so. Nach der ersten Poco Adagio-Stelle »Alle Menschen werden Brüder« — 127 Takte vor Schluß des ganzen Werkes in seiner endgültigen Fassung — war der Notentext, in ganzer Partitur gesehen, vom 130. Takte folgendermaßen: (siehe Seite 488/489).

Wie das »vi-de« vom 3. zum 8. Takt unserer Partiturseite und ein außerdem mit Rötel an der Stelle des Doppelstriches eingezeichneter sogenannter Kopf zeigen, scheint Beethoven verschiedene Lösungen ausprobiert zu haben. Man vergleiche die Fassung mit der endgültigen Partitur, und man wird bemerken, daß die erste

*) In einer Anmerkung geht Wagner an dieser Stelle noch gegen den Herausgeber der Neunten in Breitkopf & Härtels Gesamtausgabe von Beethovens Werken vor, weil er das »streng« auch in der letzten Wiederholung hatte stehen lassen.


Flauti
Oboi
Clarinetti in A
Fagotti
Corni in D
Corni in D
Trombe in D
Timpani in D u. A
Violino I
Violino II
Viola
a 2
p cresc.
ff
p dolce
u.s.w.
*)



*) Beethoven hat hier die Noten nicht ausgeschrieben, sondern die Anweisung gegeben: »C. B. due fag«. [Die beiden Fagotte mit dem Kontrabasse.] Da diese Vorschrift nicht ganz wörtlich genommen werden kann, wurde diese Stelle hier so geschrieben, wie die ganz ähnliche Stelle der späteren Fassung lautet.

Zeile — »Deine Zauber binden wieder« — mit dem 5.—8. nachkomponierten Takte geht, die zweite — was »die Mode streng (frech) geteilt« — jedoch in das schon in der ersten Fassung vorhandene Unisono der Streicher und der Holzbläser eingreift. Der Hauptgrund dafür, daß Beethoven seine geschriebene Handpartitur nicht nach Mainz sandte, ist darin zu sehen, daß er sich der Undeutlichkeit seiner Handschrift bewußt war und nicht Gefahr laufen wollte, das Werk mit vielen Stichfehlern in die Welt geschickt zu sehen. Seine Werke, besonders an auswärtige Verleger nur in Abschriften zu schicken, war Beethovens Grundsatz seit dem Jahre 1821. In der ersten Nachschrift zum Briefe an Schlesinger in Berlin vom 7. Juni d. J. heißt es u. a.: »Es ist mir ungemein leid, daß Ihnen durch mein Manuscript Aufenthalt gemacht worden ist, obschon ich hier schon auch Manuscripte habe stechen lassen; ich werde nun künftig alles abschreiben lassen und genau durchsehen!«
Welche Not der Meister gerade in den letzten Lebensjahren mit seinen Abschreibern hatte, davon sei hier nicht von neuem ausführlich die Rede. Es muß hier nur auch mit Nachdruck darauf verwiesen werden, weil die schwere Lesbarkeit seiner Handschrift in diesen Ausführungen noch von ausschlaggebender Bedeutung sein wird. In den verschiedenen Titulaturen, die Beethoven damals seinen verschiedenen Notenschreibern in Briefen an Schott's und andere anhing, füge ich hier eine neue hinzu: Ich deute die bisher völlig unklare Stelle gegen Ende des Briefes an das Mainzer Haus vom März 1825 — in Kalischers Gesamtausgabe zum erstenmal nach der Abschrift des Engländers J. S. Shedlock mitgeteilt als Nr. 1135 — in folgender Weise: »Für heute End; soll(te) nichts zu erfinden sein, wenn (daß?) man auf stereotypische Art sogleich seine Werke vervielfältigen könnte, ohne diese Büffel (statt ›Griffel‹!) von Copisten nöthig zu haben . . .«*)
Die Schreibsauberkeit der Abschrift überhob ihn des lästigen und wegen der Entfernung bis Mainz so umständlichen Korrekturlesens. Es ist ja so gut wie sicher, daß er dies nicht selbst besorgt, sondern von einer — freilich nicht festzustellenden — Hand hat besorgen lassen. Ich war früher anderer Ansicht: In dieser Beziehung haben mich aber Baenschs Darlegungen, a. a. O., S. 139, völlig überzeugt. Von diesem wird dafür besonders die schriftliche Aufforderung geltend gemacht, die Beethovens Bruder Johann in seinen Brief vom 4. Februar 1825**) einflocht: die Sinfonie und die Werke, die der Verlag eben erhalte, nicht dem Tondichter zu den Korrekturen des Stiches zu übersenden, sondern »dem bekannten geschickten Herrn Gottfried Weber«, dem Theoretiker, Herausgeber der Musikzeitschrift »Caecilia« und Beirat des Mainzer Verlags, zu übertragen — einen Vorschlag, den Weber übrigens auf dem Briefe mit dem schroffen Vermerk ablehnte: »Die Korrektur kann ich unmög-

*) Vgl. dazu meinen Beitrag »In Beethovens Briefwechsel mit B. Schott's Söhnen« im demnächst erscheinenden dritten Jahrgang des Neuen Beethoven-Jahrbuches.
**) Abgedruckt bei Kalischer, V. Bd., S. 105.

lich übernehmen und hab keine Lust, H(errn) Beethovens Korrektor zu werden. Verfluchte Zumuthung von dem Hansnarr (Johann).« Abgesehen davon, daß heute auch der Verlag glaubt, Beethoven habe wohl keine Korrekturen erhalten, denn sie seien sonst sicherlich aufbewahrt worden (der letzten Ansicht wird vielleicht nicht jeder zustimmen), sei hier aber vor allem noch auf eine von Baensch nicht herangezogene Bemerkung aus dem Briefe Beethovens vom 27. Januar 1827*) — also von seinem letzten Krankenlager — hingewiesen. An der Hand der bereits veröffentlichten Partitur der Neunten ließ der Tonmeister an diesem Tage ein paar Verbesserungen an Schott's Söhne abgehen, die in deren Zeitschrift angezeigt und wohl auch den noch nicht verschickten Partituren beigelegt werden sollten, und ließ dazu u. a. ausdrücklich schreiben: »Hier erhalten Sie nun das, was in der Symphonie noch wesentlich gefehlt ist. *Ich kann nicht begreifen, daß man sich nicht strenge an meine Partitur* (d. h. natürlich die Abschrift) *gehalten hat* . . .« Das klingt doch ganz so, als ob er mit Korrekturendurchsichten nichts mehr zu tun gehabt habe.
In den folgenden Zeilen sei erst einmal die Schott'sche Partitur kurz beschrieben: Wie gesagt, waren nicht weniger als fünf Abschreiber daran beteiligt. Beethoven hat die Abschrift, wie viele Einzeichnungen von seiner Hand beweisen und wie es nach seinen Grundsätzen selbstverständlich war, genau durchgesehen. Ursprünglich hat aber die fragliche Stelle im letzten Satze gelautet wie in der Berliner Urschrift. Die endgültige Fassung mit der Wiederholung der beiden Textzeilen wurde auf folgende Weise bewerkstelligt: Auf die zu verändernde Stelle wurde ein neues Doppelblatt genäht, das die acht nachkomponierten Takte sowie am Anfang und am Ende die nötigen Anschlußtakte enthält. Dieses aufgenähte Blatt ist von einem Kopisten beschrieben, der bisher an der Abschrift des ganzen Werkes noch unbeteiligt war, ist von Beethoven ebenfalls durchverbessert und enthält das Wort »frech« an Stelle des »streng«, und zwar ist der Text, also auch das »frech«, innerhalb der vier Gesangssysteme nur *einmal* eingetragen. Auch die gedruckten Solostimmen enthalten an der Stelle das Wort »frech«. Da Beethoven die Korrekturen dieser Stimmen noch viel weniger denn die der Partitur gesehen haben wird, dürfen wir von der Textfassung der Stimmen ohne weiteres absehen; denn diese richtete sich eben auch nach der abschriftlichen Partitur.
Wann wird nun jene Erweiterung geschrieben sein? Man wird annehmen dürfen: Nicht sehr lange oder nur kurz vor Absendung der Abschrift an den Mainzer Verlag. Wäre die Einschaltung schon viel früher geschrieben, so wäre es nicht nötig gewesen, sie *nachträglich* einzuschieben, zumal da sie gegen Ende des letzten Satzes steht. Man darf sich also vorstellen, daß die Einschaltstelle ganz gegen Ende des Jahres 1824 oder am Anfang des folgenden

*) Kalischer, a. a. O., Nr. 1198; das hier in sehr merkwürdiger Form — als vom Verlag für die »Caecilia« zurechtgemachte Anzeige — wiedergegebene Schreiben wird von mir zum ersten Male im dritten Jahrgang des Neuen Beethoven-Jahrbuches in seiner Urgestalt gebracht werden.

entstanden ist; denn am 22. Januar 1825 schrieb der Tondichter nach Mainz, daß »beide Werke« — die Missa solemnis und die Neunte — am 16. d. M. bei Fries & Co. zur Weiterbeförderung abgegeben worden seien. Im Frühjahr 1826 — nach dem Intelligenzblatt der Caecilia Nr. 18 vom Jahre 1826 wohl nicht später als im Juni — war sie ausgabebereit, doch äußerte der Meister am 26. Juli 1826 den Wunsch, mit der eigentlichen Herausgabe zu warten, bis der König von Preußen im Besitze einer ihm zugedachten Abschrift sei; um die Wende des September 1826 nahm der königl. Bibliothekar Dr. Spicker die Abschrift mit nach Berlin, und Baensch macht es a. a. O. S. 138 glaubhaft, daß Beethoven selbst zwischen dem 13. Oktober und dem 9. Dezember 1826 in den Besitz der gestochenen Partitur gelangt ist: Ich vermute, daß der Meister sie nach seiner Rückkehr von seiner Reise nach Gneixendorf — seiner letzten überhaupt — am 2. Dezember in Wien vorgefunden hat. Daß er sich damit sowie mit dem auch soeben gestochenen Es-dur-Quartett W. 127 noch zu Beginn seines letzten Krankenlagers beschäftigte, beweisen die Briefe an Schott's vom 9. Dezember 1826 und 27. Januar 1827; mit dem zweiten gingen noch die bereits erwähnten nachträglichen Korrekturen ab: zur Sinfonie verzeichnete er nur zwei, zum Quartett jedoch deren sechs.

Im Gegensatz zu Baensch, der die Frage offen läßt, bin ich nun der Meinung, daß es sich bei der Lesart »frech« um einen Schreibfehler des Notenschreibers handelt, den Beethoven auf dem später eingehefteten Blatte übersehen hat. Natürlich war jenem auch eine Vorlage des Tonmeisters vorgelegen. Nimmt man an — und man darf das bei Beethoven gewiß —, daß er den Worttext etwas flüchtig geschrieben habe, so ist eine solche Verlesung sehr leicht möglich. Man schlage z. B. die Entwürfe zur Neunten im Bilderteil der ersten Auflage von Bekkers Beethoven nach: Während das Wort »streng« da unter dem dritten System der 109. Seite noch ziemlich deutlich vermerkt ist, nähert es sich unter dem 12. System, noch mehr aber unter dem letzten der gleichen Seite und am meisten unter dem 1. System der nächsten einer Form, die immerhin mit »frech« verwechselt werden könnte. Ziemlich deutlich ist es zwar immer in der Berliner Urschrift geschrieben. Es ist aber auch zu beachten, daß Beethoven vom Abschreiber und vom Stecher bei Notenligaturen aus ohne weiteres einleuchtendem Grunde die Schreibweise »ſtre—ng« verlangte, und dann sah das Wort, noch in des Meisters deutlicher Handschrift, so aus:

(einer Stelle aus der Berliner Partitur nachgebildet). Denkt man sich nur das ſt noch etwas undeutlicher — wie nahe liegt dann der Lesefehler »ſre—ch«! Man erinnere sich noch, daß der Notenschreiber vorher noch nicht an dem Werke mitgeschrieben hatte, und darf sich ganz gewiß vorstellen, daß er

Schillers Freudenlied nicht gekannt hat. Und allzu deutlich ist nach meiner Erinnerung auch das Wort des Kopisten nicht geschrieben, so daß man sich ein Überlesen Beethovens ebenfalls leicht denken kann.
Durch Baenschs an sich sehr verdienstliche Ausführungen werde ich aber noch auf eine weitere Tatsache aufmerksam, die meine Ansicht sehr stützt. Nämlich: Die Abschrift, die Dr. Spicker mit nach Berlin genommen hat, weist an der fraglichen Stelle tatsächlich nicht »frech« sondern »streng« auf. Man halte die obigen Zeitangaben gegeneinander: Die Einschaltung ist wahrscheinlich um die Wende des Jahres 1824 geschrieben, und Spicker hat die Abschrift für den König im Frühherbst 1826 erhalten. Hätte Beethoven wirklich so viel Wert auf die Steigerung der Stelle auch durch stärkeren Wortausdruck gelegt, wie Wagner will, so hätte er gewiß darauf bestanden, daß der Text auch in der Berliner Abschrift geändert werde. Was aber Baensch sonst auf S. 164f. zu der Sache sagt, erscheint mir reichlich unnatürlich! Auf alle Einzelheiten hier einzugehen, möchte ich nur deshalb vermeiden, um den Leser nicht allzu weit in philologische Dinge hineinzuführen. Meines Erachtens hängt Baensch allzusehr an dem Gedanken, Beethoven habe die Stichvorlage mit äußerster Sorgfalt durchgearbeitet und die nachträgliche Einschaltungsstelle mit ganz besonderer Aufmerksamkeit nachgeprüft. Dem möchte ich doch eine Stelle aus einem noch nicht herangezogenen Briefe des Meisters an das Mainzer Haus vom 26. Januar 1825 (Kalischer Nr. 1054) entgegenhalten: Darin werden, nachdem die Neunte und die Missa schon seit zehn Tagen bei Fries & Co. abgeliefert worden sind, u. a. noch allerhand Stichanweisungen übermittelt. Vor allem hatte der Notenschreiber Wolanek, der wohl etwas später den bekannten Wutausbruch des Meisters verursachte, im Dona nobis eine ganze Reihe Fehler in der Schreibweise von Vorschlägen begangen. Man sehe den Brief selbst nach, aber die Mitteilung des Schlusses kann ich mir doch nicht versagen: »Hieraus können Sie ersehen, welche Kopisten ich jetzt noch habe, der Kerl ist ein Stockböhme, ein Pandur, versteht einem [so!] nicht, zuerst schrieb er Viertel! zu den Vorschlägen, dann endlich 8tel [es sollten 16tel-Vorschläge sein], *da ich nicht mehr nachgesehen hatte, so ersah ich dieses noch beim flüchtigen Einpacken* . . .«*)
Wer Beethovens Wesensart kennt, wird sich leicht vorstellen können, daß er bei allem guten Willen das oder jenes übersah, und wie leicht beim Entziffern von Worten des Tondichters Fehler unterlaufen können, brauche ich wohl keinem Kenner seiner Handschrift erst zu sagen. Aber daß sich ein Beethoven mit dem *Fehler*, den ein Kopist in einen ihm von dem Meister vorgelegten Text gemacht hätte, je habe befreunden können — wie Baensch meint —, halte ich für ausgeschlossen. Auch war es keineswegs Beethovens Art, Änderungen in seinen Gesangstexten vorzunehmen, und dann möchte ich doch erneut besonders nachdrücklich darauf hinweisen, daß weder die Gesprächshefte, noch

*) Von mir hervorgehoben. (M. U.)

Schindler, noch sonst einer aus des Meisters Umwelt zu dessen Lebzeiten von der Änderung des »streng« in »frech« gewußt haben. Es wäre sehr sonderbar, wenn die Berichte der Zeitgenossen darüber ganz schwiegen. Man denke nur etwa daran, wie oft und in wie verschiedener Färbung das berühmte »Es muß sein« aus den späteren Jahren Beethovens heraufsteigt; das »frech«, in Schillers Freudenlied verpflanzt, wäre gewiß nicht umgekommen.
Endlich sei von neuem auch darauf hingewiesen, daß mir — bei aller möglichen Hochschätzung Richard Wagners — dessen Auffassung rein musikalisch nicht ganz sicher begründet erscheint. Vor allem vermisse ich an der Stelle mit dem Worttausch den deutlichen *musikalischen Hinweis*, daß Beethoven damit den höchsten dramatischen Affekt angestrebt habe. Gewiß hatte Wagner, wie jeder Dirigent vor und nach ihm das Recht, die Stelle gegen die entsprechende vorhergehende dramatisch und damit dynamisch so sehr als möglich zu steigern, aber: Beethoven hat eine solche Absicht musikalisch auf keine Weise kundgetan; die beiden Stellen unterscheiden sich weder durch Veränderung der Dynamik noch der Instrumentation. Glaubt man wirklich, daß er sich diese *musikalischen* Ausdrucksmöglichkeiten hätte entgehen lassen?

BEETHOVEN, BADEN, BIEDERMEIER

VON

ALFRED v. EHRMANN-BADEN (BEI WIEN)

Wer den Stabreim der drei Titelworte nicht auf den ersten Blick verstünde, dem könnte ein einziges Ereignis aus dem Leben Beethovens die Rune raten helfen: das Wohltätigkeitskonzert, welches der Meister in Karlsbad 1812 für die Badener Abbrändler veranstaltete. Das große Schadenfeuer hatte ganze Straßenzüge der damals noch halb mittelalterlichen Stadt in Asche gelegt. So waren bei den erforderlichen Neubauten die Bedingungen für eine gewisse Stileinheitlichkeit gegeben. Es war die franziszeische Zeit, und das Empire herrschte. Wo die klassizistischen Formen nicht ins Monumentale gerieten, sondern sich bescheiden verbürgerlichten, da entstanden jene behäbigen Wohnstätten, welche sich ungezwungen in den Straßenzug fügten, hier vorsprangen, dort zurückwichen, mit dem Oberstock oft genug aus der Senkrechte überzufallen schienen, mächtige Haustore meist offen ließen, aber den flachbogig gewölbten Torflur gegen den Hof zu mit einem verglasten Windfang abschlossen. Hinter den Höfen grünten Gärten — grünen noch, denn hier im Herzen des Städtchens wird jede Quadratklafter ererbten Bodens gegen Verbauung und Überstädterung verteidigt. Beethoven hatte auch in den

böhmischen Bädern an sein liebes Baden gedacht und sein Scherflein zum Aufbau der Biedermeierstadt beigetragen, und so reimt sich's zusamm': Beethoven, Baden, Biedermeier.

Daß die dreizehn Badener Sommer Beethovens für sein Schaffen von besonderer Bedeutung waren, weiß man. Und da es eine der liebenswürdigen Schwächen der menschlichen Natur ist, dem Genius gerne mit pietätvoller Neugier auf seinen Erdenwegen nachzugehen, darum hat Baden stets eine besondere Anziehung auf jene ausgeübt, welche dem Kult der »Stätten« huldigen. Hier liegen sie nahe beieinander, und viele von ihnen sind unverändert geblieben. Als Beethoven zum ersten Male nach Baden kam, begann man eben mit dem Abbruch der Stadttore, als er zum letzten Male da war, stand die Biedermeierstadt. Sie hat sich in den hundert Jahren seit seinem Tode baulich weniger verwandelt, als in der Spanne Zeit zwischen seinem ersten und letzten Badener Sommer.

Das architektonische Ideal der ersten Jahrzehnte des Neunzehnten war ein bescheidenes. Man war nach den Napoleonischen Kriegen und hatte triftige Gründe zur Sparsamkeit. Bürgerstolz strebte nicht über ein Stockwerk hinaus und schmückte die Vorderseite höchstens mit einem Freskoschildchen oder mit einem Marienbild in verglaster Nische. Hauerhäuser, ebenerdig und charaktervoll, typische Frankenhöfe, standen und stehen noch bis auf zweihundert Schritte vom Rathaus, Schindeldächer bleichen in der Sonne jedes Sommers. Das Haus der IX. Sinfonie ist heute noch schindelgedeckt.

Dieses Haus — Rathausgasse 10, früher 94 — hat keinerlei Architektur, aber es hat Physiognomie. Es ist gebaut und gemauert, wie man eben damals baute und mauerte, krumm und buckelig, kaum nach dem Richtscheit, jedenfalls nicht nach dem Lineal. Auf ein mäßiges Erdgeschoß setzt es einen bescheidenen ersten Stock, wendet die Hauptfront der Rathausgasse zu, krümmt sich mit der Seitenwand tief in die Beethoven-Gasse hinüber und läßt uns durch ein schmales Haustor und einen engen, niedrig überwölbten Gang in den kleinen Hof, auf welchen die zwei Fenster der mutmaßlichen Beethoven-Wohnung hinausgehen. Von der Einfahrt aus führt eine gewundene Stiege zu einem Vorplatz, von dort gehen weitere sechs Stufen eines Holztreppchens zur Wohnungstüre, Küche und Kammer. Beide Räume ohne einen Strahl Sonne. Wer über Mittelgröße ist, muß sich unter den Türrahmen bücken. Daß Beethoven von gedrungener Statur war, kommt uns zum Bewußtsein, wenn wir ihn uns hier aus und ein gehend denken. Das Quartier muß ihm lieb gewesen sein, sonst hätte er es nicht zweimal aufgesucht, hätte nicht besondere Anstrengungen gemacht, es das zweite Mal wieder zu erlangen.

Großartiger hatte er 1816 »auf der Braiten« gewohnt, in einem charakteristischen Empireschlößchen, vom Grafen Ossolinski erbaut, nachmals von der freiherrlich Bach'schen Familie bewohnt, jetzt Erholungsheim der Wiener Fleischhauergenossenschaft, welche den Bau pietätvoll kulturbelassen und

nur das schöne schmiedeeiserne Gitter der Einfahrt um ein weniges beiseite gerückt hat.

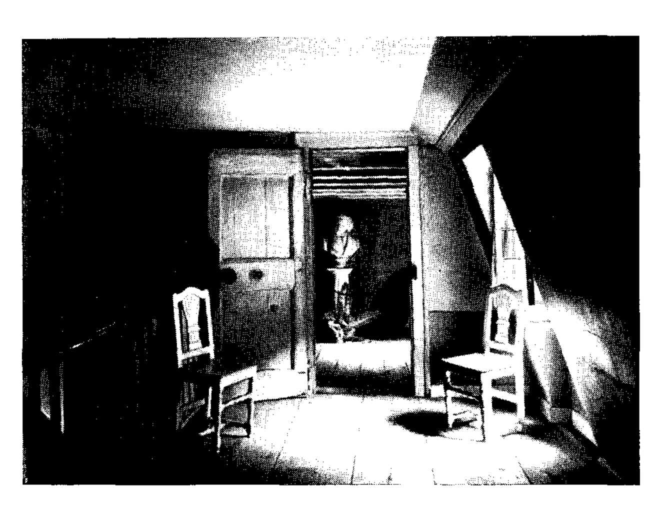
Wer heute auf Beethovens Wegen ins Helenental hinauswandert, erkennt im Café Geyer sofort das alte, auf vielen Stichen verewigte Scheinersche Kaffeehaus von 1801, im Sauer-Hof denselben Kornhäusel-Bau, den Beethoven entstehen und vollenden sah, weiter draußen aber das bedeutendste Werk des berühmtesten Architekten der franziszeischen Epoche, die Weilburg. Durch die Bergstraße zurückkehrend, bog der Meister bei der »Wohltätigkeit« in die Pelzgasse ein — die noch immer recht und schlecht damalig ist — und gelangte durch ein Gartentürl links in den Park des Schlosses Gutenbrunn, und in seine Wohnung 1824 und 1825, die Entstehungsstätte der Letzten Quartette. Heute das Nebengebäude eines Sanatoriums, hat es einen mit dem rückschauenden Auge leicht abtrennbaren Vorbau bekommen, läßt seine Grundform deutlich erkennen und empfängt uns im Innern mit einem zeitgerechten Stiegenhaus.

Echt ist auch der Aufgang zum Hause Antonsgasse 4 — Ouvertüre op. 124 — und das Antlitz des schlichten Hauses der »Weihe des Hauses« nicht merklich entstellt. Typisch sind die Innenräume im »Magdalenenhofe«, Frauengasse, und in den Herrschafts- und Bürgerhäusern der Renn- und Theresiengasse. Der Metternichhof! Heute Dépendance des Hotel »Grüner Baum«, empfängt er die Gäste nach der Baumode von 1807, läßt uns aus einem entzückenden Vestibül über die ansehnliche Haupttreppe hinaufgehen und auf geblumten Sofas vor eingelegten Tischen Platz nehmen. Es gibt auch sonst im Kurorte noch Logierhäuser, wo man in wahrhaftigen Biedermeiermöbeln wohnt.

Der repräsentativste Raum der Biedermeierstadt ist natürlich der Hauptplatz. Es ist eigentlich kein Platz, sondern ein verbreiterter Straßenzug, ein erweiterter Darm, ein Bocksschlauch, ein Dudelsackbauch. Der Haupteindruck ist im wesentlichen heute derselbe wie der jenes genauen und doch malerischen Aquarells von Gurk mit dem Rathaus links, dem Kasino rechts, der Schildwache vor dem Kaiserhause und dem gerade noch erkennbaren Kopf Franz I. am vorletzten Fenster des ersten Stockes. An die hagere Gestalt des allerhöchsten Hausherrn erinnern sich noch unsere Großeltern. Sie sahen ihn zwanglos im Park sich bewegen, allein oder mit seinen Brüdern und Vettern — viele Erzherzoge waren damals in der Schwefelstadt behaust —, hier einen Esterházy oder Pálffy begrüßen, dort Metternich ansprechen oder Gentz aus einem Damenschwarm herausholen, ebensogut aber den Bürgermeister Joh. Nep. Trost heranwinken und mit ihm den nächsten Quartettabend ausmachen oder den Bäckermeister Höfer zum Duettenspiel bestellen, ganz einfach ein Dilettant den andern. Ein Meister aber ging vielleicht zur Stunde an den Häusern hin, stämmiger Gestalt, leicht schwankenden Schrittes, in blauem Frack mit gelben Knöpfen, weißen Pantalons, weißen Strümpfen und Niederschuhen, das breite Kinn in die vielfach geschlungene Halsbinde versenkt, den Kastorhut auf dem Hinterhaupt oder in der einen Hand, in der andern ein fast



Der sechzehnjährige Beethoven
Zeichnung von Johannes Straub nach Neesens Silhouette



Vorflur
mit dem Blick in Beethovens Geburtszimmer



Spieltisch der Orgel
in der Minoritenkirche zu Bonn

Photographische Aufnahmen von J. Dartmann, Dortmund

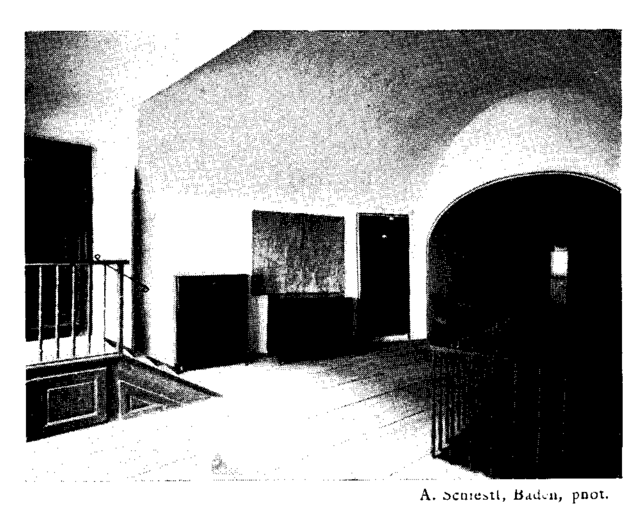


Das Haus der IX. Sinfonie in Baden: Rathausgasse 10



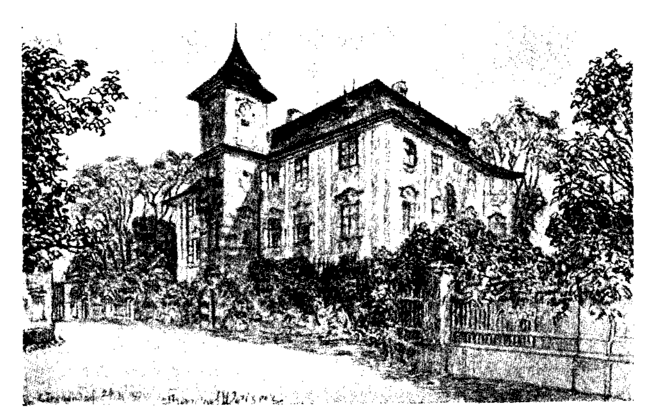
A. Schiestl, Baden, phot.

Das Haus der letzten Quartette in Baden;
heute Sanatorium Gutenbrunn



A. Schiestl, Baden, phot.

Vorplatz im ersten Stock des Magdalenenhofes (Frauengasse 10)
in Baden. Hier wohnte Beethoven 1822



Schloß Gneixendorf



Das Beethoven-Zimmer in Gneixendorf

Nach Federzeichnungen von Theodor Weiser



Das alte Schwarzspanierhaus in Wien
Nach einem Aquarell von Karl Müller
(Wiener Städtische Sammlungen)



Dr. Andreas Ignaz Wawruch
Lithographie von Ziegler

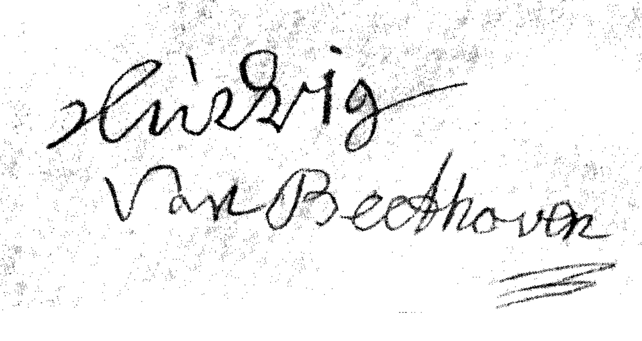


Dr. Johann Seybert
Lithographie von Kriehuber



Dr. Johann v. Malfatti
Lithographie von Kriehuber

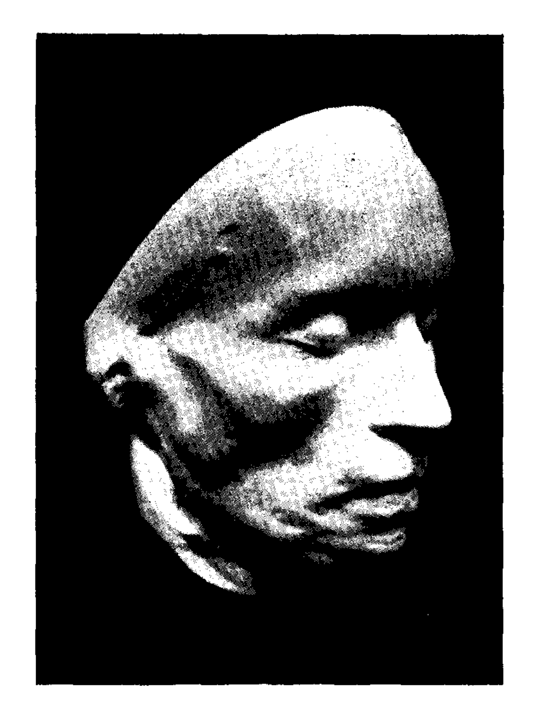
Die Ärzte an Beethovens Sterbelager



Beethovens letzte Unterschrift

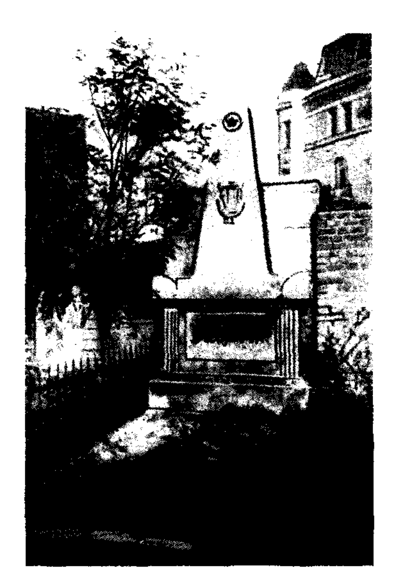


Beethoven auf dem Totenbett
Zeichnung von Joseph Danhauser



Beethovens Totenmaske

Beethovens Schädel (jeweils rechts) von vorn, von der Seite und von oben im Vergleich zu einem Normalschädel (jeweils links)



Das alte Beethoven-Grab
auf dem Währinger Friedhof

Das Wiener Sterberegister mit der Beurkundung von Beethovens Tod

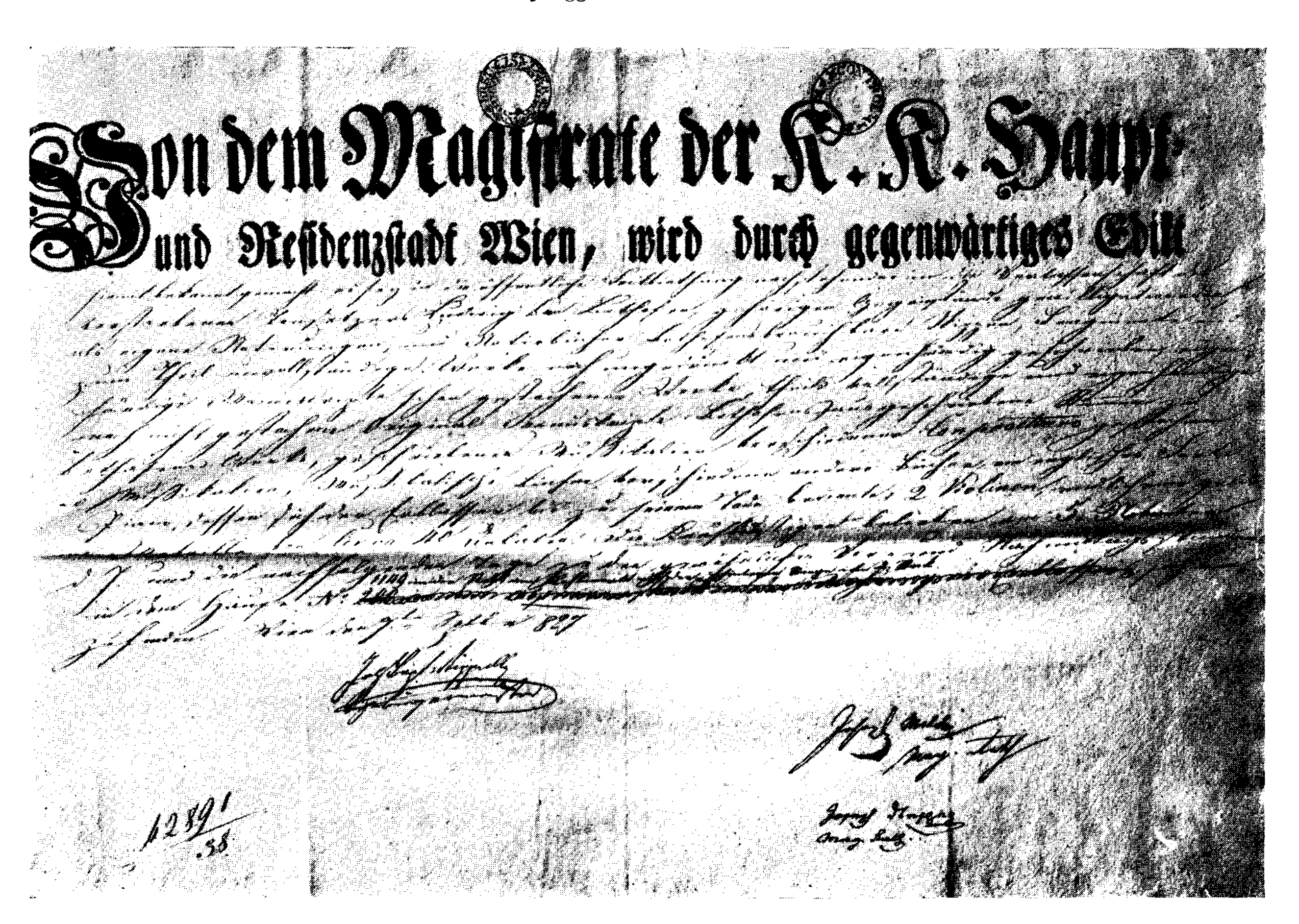
Einladung
zu Beethovens Todtenfeier.

Dem Andenken des verewigten großen Meisters der Tonkunst, Ludwig van Beethoven, ist von den Musikfreunden seiner Vaterstadt in Verbindung mit der Junggesellen-Bruderschaft ein feierliches Seelen-Amt veranstaltet worden, welches durch die Aufführung von Mozart's meisterhaftem Requiem verherrlicht, morgen, Freitag den 13. dieses, um 10 Uhr Vormittags in der hiesigen Jesuitenkirche Statt finden wird. Freunde, Bekannte und Verehrer des Verewigten, welche dessen Andenken und dieser, einzig seiner würdigen Feyer einen frommen Augenblick widmen wollen, werden hierzu ergebenst eingeladen

von Seiten des musikalischen Zirkels
und der Junggesellen-Bruderschaft.

Bonn, den 12. Juli 1827.

Einladung zu Beethovens Totenfeier seitens des musikalischen Zirkels und der Junggesellen-Bruderschaft Bonns


Von dem Magistrate der K. K. Haupt- und Residenzstadt Wien, wird durch gegenwärtiges Edikt

Edikt des Wiener Magistrats vom 7. September 1827, Beethovens Hinterlassenschaft betreffend

auf dem Boden nachschleifendes Sacktuch, der Rand eines Einschreibebuches aus der Rocktasche lugend.

Baden hat *Francisco Imperante* seine glänzendsten Tage gesehen — *Ludovico Vivente* könnte man ebensogut sagen. Ein Nachklang jener Zeiten lebt latent in seinen Mauern, ein gleichschwingender Ton im Gemüt des andachtsvoll Wandelnden könnte ihn wiedererwecken. »Ich unterscheide dreierlei Häuser,« sagt Empalinos, der Baumeister, »stumme, das sind Häuser schlechtweg — redende, das sind diejenigen, welche beim ersten Anblick ihren Zweck erklären — und singende, das sind solche, welche neben ihrer Zweckmäßigkeit noch eine reizende Zwecklosigkeit enthüllen.« Es gibt Bauten in Baden, welche singen, wehmütig singen von vergangener Herrlichkeit, es gibt Häuser, welche summen, erinnerungsselig summen von ehemaliger biedermeierischer Gemütlichkeit. Ganze Gassen summen Chöre. Wer's nicht glaubt, geh hin und höre!

BEETHOVEN IM ROMAN UND IN DER NOVELLE

VON

PAUL BÜLOW-LÜBECK

Nur wenigen Auserlesenen wird ein solches Eindringen in die Mysterien des Beethovenschen Menschentums möglich sein, wie es Bettina v. Arnim in ihrem tiefschauenden Brief an Goethe vom 28. Mai 1810 gelingt: »Es ist Beethoven, von dem ich Dir jetzt sprechen will, und bei dem ich der Welt und Deiner vergessen habe; ich bin zwar unmündig, aber ich irre darum nicht, wenn ich ausspreche (was jetzt vielleicht keiner versteht und glaubt), er schreite mit der Bildung der ganzen Menschheit voran, und ob wir ihn je einholen? — ich zweifle, möge er nur leben, bis das gewaltige und erhabene Rätsel, was in seinem Geiste liegt, zu seiner höchsten Vollendung herangereift ist, ja, möge er sein höchstes Ziel erringen, gewiß, dann läßt er den Schlüssel zu einer himmlischen Erkenntnis in unseren Händen, die uns der wahren Seligkeit um eine Stufe näher rückt.« Sind diese Worte nicht einem hohen Vermächtnis gleichzuachten, einer Ermunterung an die ernstgereiften Dichter der Mit- und Nachwelt zur Erfüllung einer ihrer Kunst einzigartig würdigen Aufgabe, Beethoven zum Helden einer poetischen Schöpfung zu wählen? So ist dem Genius Beethoven denn auch in Malerei und bildender Kunst, in Lyrik, Drama und erzählender Dichtung im Laufe der Jahre eine Fülle von Huldigungen zuteil geworden. Im 4. Beethoven-Heft der »Musik« (V. Jahrgang, Bd. XVII, S. 258 ff.) wählt sich Dr. *Hans Volkmann* die bis da-

mals (1905) vorliegenden Beethoven-Dramen als Stoff eines aufschlußreichen Aufsatzes. Einige Jahre später veröffentlicht Dr. *Leopold Hirschberg* im 9. Beethoven-Heft derselben Zeitschrift (X. Jahrgang, Bd. XXXVII, S. 339 ff.) eine ergänzende, auf umfassender Quellenarbeit beruhende Abhandlung »Beethoven in der Dichtung«, die aber fast ausschließlich nur das Fortleben Beethovens in der *Lyrik* berücksichtigt. Zu den weiteren dem Unsterblichen dargebrachten dichterischen Huldigungen sind nun aber auch noch die für die interessierte Öffentlichkeit ungleich wirkungskräftigeren Beethoven-*Erzählungen* zu rechnen, für die im folgenden unseres Wissens zum erstenmal eine zusammenfassende Würdigung versucht werden soll.

Für die Gegenwart hat *Heribert Raus* historischer Roman »*Beethoven*« (Frankfurt a. M. 1859) als verschollen zu gelten. Wie in seinen übrigen umfangreichen kulturgeschichtlich-biographischen Romanen, in denen er z. B. Mozarts, Webers, Hölderlins und Jean Pauls Leben eingehend schildert, stützt sich Rau auch für seinen Beethoven-Roman auf ein mit fleißigem Bemühen zusammengetragenes biographisches Material über seinen Helden (in unserem Falle aus den Schriften von Wegeler, Ries, Schindler und Marx) und verarbeitet es mit phantasievoll erdachten Zutaten zu einer buntbewegten, romanhaften Handlung, der aber in der Gesamtstruktur jede dichterische Gestaltungsgabe und streng geübte Konzentrationsfähigkeit abgeht. Der heutige Leser wird nur mit größter Geduld die vier umfangreichen Teile des Rau'schen Romans bewältigen, wenn er sich dazu zwingt, das Gestrüpp jener breit angelegten geographischen, historischen, philosophischen und moralisierenden Exkurse des Verfassers beiseitezuschaffen und seine Neigung zu langatmiger Redseligkeit über Allerweltsanekdotenkram mit in Kauf zu nehmen. Er wird jedoch hier und da in einigen Kapiteln auch manches wertvolle Stück echter Erzählungskunst entdecken und sich mit Schilderungen wie dem verzehrenden Kampf Beethovens gegen seine hinterhältige Verwandtschaft, den in verführerischen Farben schillernden Sittenschilderungen aus dem damaligen Wien (z. B. in dem Kapitel »Geiger und Harfnerin«) oder vor allem in mancher der wirkungsvoll wiedergegebenen anekdotischen Szenen aus Beethovens Umwelt versöhnt fühlen für die Mühe, aus den bunt durcheinanderwirbelnden Ereignissen dieses in einer Überfülle des Stoffes schwelgenden Romans die Schicksalslinie im Leben Beethovens zu entwirren.

Im Jahrgang 1834 (Nr. 31 ff.) der Schumannschen Musikzeitschrift veröffentlichte *Johann Peter Lyser* zum erstenmal seine Novelle »*Ludwig van Beethoven*«, die dann ein Jahr später auch der anonym erschienene Band seiner »Kunstnovellen« mitenthielt. Die in knappen, skizzenhaften Umrissen gehaltene Dichtung gewährt uns zunächst einen Einblick in Beethovens Elternhaus und in die Seelennöte des scheuen Knaben, der in Begleitung seiner lieben Violine vor den ihn verspottenden Brüdern ins armselige Dachkämmerchen entflieht. Der zweite Abschnitt erzählt, wie nach des Jünglings erstem, in

bitterer Enttäuschung endenden Liebeserlebnis der kurfürstliche Hofpaukist Peter Pirad — eine trefflich gelungene Figur der Novelle — mit eindringlicher und überreichlich sich ergehender Beredsamkeit den jungen Beethoven zu einem Besuch in Wien ermutigt. Die mit ungewöhnlicher Veranschaulichungsgabe geschilderte Szene der ersten Bekanntschaft zwischen Beethoven und Mozart, der in seinem Besucher das begnadete Genie erkennt, ist eine sehr fesselnde Episode in Lysers Novelle.

Der zweite Band der »*Erzählungen eines rheinischen Chronisten*« (Leipzig 1861) von *Wolfgang Müller v. Königswinter* enthält auch die Erzählung »*Furioso*«, welche in plastischer Ausgestaltung des zeitgeschichtlichen Hintergrundes am Ausgang des 18. Jahrhunderts die Erlebnisse des jungen Beethoven im Kreise der Familie v. Breuning, in seiner elterlichen Heimwelt und während seines ersten Wiener Aufenthalts, die Freundschaft zu Franz Gerhard Wegeler sowie seine schwärmerische Jünglingsliebe zu Jeanette d'Honrath und der »Adelaide«, der Nichte des Grafen Westphal, schildert. Wie die übrigen Geschichten des rheinischen Chronisten beruht auch der »Furioso« inhaltlich nicht allein auf sicheren Nachrichten aus schriftlichen Urkunden über die geschilderten Kreise, sondern — wie Müller im Vorwort des näheren erläutert — in ihm sind auch mündliche Überlieferungen der Jugendfreunde Beethovens (Ries, Wegeler) und eigene Anschauungen und Erlebnisse des Dichters aufs reizvollste in die Erzählung verwoben. Ludwig Schiedermairs wertvolle Forschungsergebnisse in seinem Buch »Der junge Beethoven« schaffen der gemütreichen Erzählung des rheinischen Poeten nunmehr die den wirklichen Tatsachen entsprechende biographische Grundlage. Bei einem näheren Vergleich zwischen den Ausführungen des strengen Wissenschaftlers und dem phantasiebeschwingten Werk des Dichters läßt sich unschwer erkennen, wie weit sich im »Furioso« Wahrheit und Dichtung vermischt haben.

In *Elise Polkos* »Musikalische Märchen, Phantasien und Skizzen« (Leipzig 1859) begegnen wir einer kurzen Erzählung aus Beethovens Bonner Jugendtagen, deren edelempfundener inhaltlicher Kerngedanke aber eine so unmögliche stilistische Formgebung erhielt, daß ihr irgendwelcher literarischer Wert nicht zugesprochen werden kann.

Immer wieder hat *Beethovens Liebesleben* zu dichterischer Gestaltung angeregt. Nachdem durch des Meisters im Jahre 1796 komponiertes Lied (op. 46) die Namen »Beethoven« und »Adelaide« ohnedies untrennbar verbunden wurden, darf *Ernst Ortlepp* mit seiner phantastischen Charakteristik »*Beethoven*« (1836) als derjenige genannt werden, der als erster um diese beiden berühmten Namen eine romantische Erzählung schlang. In der in ihrer Handlung völlig frei erfundenen, phantastischen Dichtung gelingt dem Verfasser eine markante, durchweg lebensechte Charakteristik des Helden. Ihr Kleinod ist jenes zart überhauchte Stimmungsbild, wie Beethoven in einer wundersam durchwobenen Frühlingsstunde unter rauschenden Eichwipfeln das Adelaide-Lied

aufzeichnet. Eindrucksvoll ist auch der Schlußteil (»Die Nacht«), der die packende Schilderung jener einsam-schöpferkräftigen Nachtstunden während der Arbeit an dem sinfonischen Welthymnus auf die Freude enthält.
Nach seinem großen Romanerfolg »Franz Schuberts Lebenslied« wagte sich der österreichische Kunstschriftsteller und Dichter *Joseph August Lux* auch an die romanhafte Gestaltung des Lebens und Schaffens Beethovens heran, dessen Leben, Lieben und Leiden dieser stets geschmackvolle, gewandte und quellenbelesene Erzähler auf dem Hintergrund einer kulturgeschichtlich höchst anschaulich geschilderten Umwelt uns in einer Reihe von fesselnden Bildern aus den äußerlich so erlebnisreichen, innerlich so unsterblich schöpferischen Wiener Jahren des Genius erstehen läßt. (»*Beethovens unsterbliche Geliebte*«, 1926). Der Kranz der Frauen in Beethovens Leben — das ist das Hauptthema dieses Romans, der aber daneben auch alle wichtigen anderen Begebenheiten aus diesem immer wieder in tiefseelische Bezirke weisenden Künstlerdasein streift. Neun Musen sind es, die den Meister seit Jugendtagen in holder Lockung umschweben. In den Bonner Jünglingsjahren galt seine »Wertherliebe« der Wilhelmine v. Westerholt, der Jeanette v. Honrath und der unvergeßlichen Leonore v. Breuning. Im aristokratischen Wien lassen ihn die glutvolle, in strahlender Schönheit ihm nahende Giulietta Guicciardi und die edle Therese v. Brunswik alle Wonnen und Leiden der Liebe auskosten. Und in der nachfolgenden romantischen Biedermeierzeit sind es Therese Malfatti, Amalie Sebald und Fanny del Rio, die sein Herz zu heißbegehrender Leidenschaft erregen. Wer nun aber ist von diesen Frauengestalten die sagenumwobene »unsterbliche Geliebte«? Mit dem Recht dichterischer Freiheit und aus innerster Überzeugung gesteht Lux im dithyrambischen Schwung des Ausklangs seines Romans nur einer diesen Ehrennamen zu: Therese v. Brunswik.
Auch *Kurt Delbrücks* beiden Beethoven-Romanen — »*Die Liebe des jungen Beethoven*« (1922) und »*Beethovens letzte Liebe*« (1925) — kann eine reizvolle Ausmalung des kulturgeschichtlichen Hintergrundes und eine treffend gezeichnete Charakteristik des Helden nachgerühmt werden. Die bunte Fülle der auf Grund sorgfältiger Quellenstudien geschilderten Ereignisse führt uns wieder in Beethovens Wiener Hauswirtschaft, in das musikalische Leben der fürstlichen Kreise und in die Seelenerlebnisse mit den Brunswik-Schwestern und Julia Guicciardi. In silhouettenartig aneinandergereihten Bildern zieht das Leben eines Größten der Menschheit an uns vorüber. Die beiden Erzählungen begnügen sich nicht mit einer lebensgesättigten Schilderung der äußeren Begebenheiten dieses Künstlerdaseins, sondern verfolgen auch die inneren Ströme jenes gigantischen Schaffensdranges, der unsterbliche Werke auftürmt. — Auch Delbrück versucht, den Schleier über dem großen Geheimnis aus Beethovens Liebesleben zu lüften und will Amalia Sebald den Ehrennamen der unsterblichen Geliebten zuerkannt wissen, jenem ebenso schönen

wie frohsinnigen Mädchen, das ihm zum erstenmal im Hause der Gräfin Erdödy entgegentrat und dann als Mitwirkende bei einem seiner Wiener Konzerte wie ein leuchtender Stern in seinem dunklen Leben aufging. Ein zweiter Liebesfrühling schien ihm aufzubrechen in der Neigung zu dieser in holdschimmernder Jugend ihm nahenden Sängerin. Er schwelgt im Hochgefühl der gemeinsamen Kunstausübung, wenn er zuerst der Geliebten die neuen Schöpfungen seiner Liedkunst mitteilt — bis die grausame Erkenntnis der unerwiderten Liebe bei jenem so heißumworbenen Mädchen den Strom der Egmont-Musik aus innerer Erfahrung quillen läßt. Ein sommerlicher Aufenthalt in Teplitz schenkt Beethoven nicht nur das unerwartete Wiedersehen mit Amalia, sondern auch die persönliche Bekanntschaft mit Goethe. Die Schilderung dieser Teplitzer Tage ist ein meisterlich gelungenes Kernstück dieses Romans. Erst als Verkörperin des Fidelio reift Amalia zu innig hingebungstreuer Liebe zum Meister heran. Wirtschaftliche Nöte aber stellen der Heirat unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen, so daß Amalia schließlich in einem wahrhaft mit ihrem Herzblut geschriebenen Brief dem Geliebten sein Wort zurückgibt und ihn frei wissen will für den schöpferischen Höhenflug seines Genius — umsonst — die Brautschaft bleibt bestehen, bis Amalia nach einer Fidelio-Aufführung in Berlin, wo sie für das Werk ihre letzte Kraft eingesetzt hatte, plötzlich an einem Herzschlag verstarb. Jener vielumstrittene Brief an die unsterbliche Geliebte aber ist nach Delbrücks Meinung die einzige Botschaft, in der Beethoven von seiner Liebe zu der ihm so jäh entrissenen Künstlerin Kunde gibt. Sonst aber hat er dieses tief in seiner Seele ruhende, nie verwundene Leid als heiligstes Geheimnis gehütet.

Die Entstehung der dritten Sinfonie, ihre Erstaufführung und das in bitterer Wehmut endende Liebeserlebnis Beethovens mit Irene v. Kissow ist der Inhalt von *Martin Platzers* Novelle »*Der fremde Vogel*« (Leipzig 1924). Die spannenden Begebenheiten sind mit erlesener Stilgebung erzählt. Dafür zeugt etwa der Abschnitt, der den an einem Frühlingstage des Jahres 1802 zwischen Wien und Heiligenstädt heftig dahinstürmenden Meister schildert, oder die in ergreifender Wirklichkeitstreue gelungene Darstellung jenes Konzertabends, an dem der fast taube Beethoven mit eigener Stabführung seine dritte Sinfonie zum erstenmal der Welt offenbarte.

Es ist eine dem rätselvollen Wesen des Genius mit echter Einfühlungsgabe nachspürende Kunst der Darstellung, die *Hans Rudolf Bartsch* in seiner Novellenschöpfung »*Beethovens Gang zum Glück*« (aus den »Unerfüllten Geschichten«) mit dem ihm eigenen Können vor dem entzückten Leser entfaltet: ob wir den gekränkten Meister auf der Gesellschaft bei der Gräfin Schaff wildwütig seine Tasse an die Wand schmettern sehen; ob wir einem gedankentiefen Herbstgespräch zwischen Beethoven und Grillparzer in des Meisters Wohnung lauschen dürfen; ob Bartsch uns seinen Helden auf einsam-stürmischer Wanderung durch eine zaubrisch schöne Natur jenes prangenden

Erdengaues im Badener Land miterleben läßt; ob wir ihn toben hören in der Haftzelle, in die er nach jenem Wiener-Neustädter Ausflug als Opfer des Spürwahns eines untergeordneten Polizeiorgans geraten ist — immer ist es jene Tragik, die mit ihrem Widerstreit zwischen genialem Höhenflug der Gedanken und Erlebnisdrang zur rauhen Wirklichkeit des dumpf beschwerten Alltags das Dasein des Künstlers überschattet. So verklingt die Erzählung in herbem Moll: der Weg zum Glück, den goldblondeste Mädchenjugend ihm in so sonderbar tiefen und ernsten Worten aufleuchten ließ, war nur ein letzter goldener Traum von beglückender Frauenliebe gewesen. — Voll neckischer Schalkhaftigkeit erzählt *Bartsch* in seiner dem Bande »Histörchen« angehörenden Novelle »*Die schöne Flohberger*« des dreißigjährigen Beethovens Maienabenteuer mit seiner Döblinger Nachbarin, der in lachender, kraftgesunder Jugendschönheit üppig prangenden Hauerdirne Lisel, die für seine leidenschaftliche Schwärmerei aber nur einen spotteifrigen Hohn übrig hat. Wieder ist es ein Moll, das auch dieses Liebeserlebnis Beethovens durchklingt ...

Elise Polkos Skizze »*Eine Leonore*« plaudert von der Begegnung Beethovens mit der damals (Juni 1822) siebzehnjährigen Wilhelmine Schröder, die den Meister um die Rolle der Leonore bittet, in unvergeßlicher Stunde vom Schöpfer des Werkes die gewaltige darstellerische und musikalische Aufgabe erläutert bekommt und sie dann ganz im Sinne Beethovens in jener denkwürdigen Wiener Aufführung mit heroischer Kraft und glutvoller Begeisterung verkörpert. So läßt die junge Sängerin mit dieser leidenschaftlichen Verkörperung des Fidelio noch einen letzten beglückenden Sonnenstrahl der Freude auf den letzten Erdenweg des einsamen Meisters fallen. — Ein früheres Erlebnis aus der Wiener Zeit berichtet uns *Leopold v. Sacher-Masoch* in der in seinem musikalischen Novellenbande »*Im Reiche der Töne*« (1891) enthaltenen Skizze »*Beethovens gute Fee*«. Es ist jene sehr ergötzliche Episode aus der Zeit (1804), wo Beethoven wohlbestallter Kammervirtuos beim Fürsten Lichnowsky war und mit diesem zusammen in dem Städtchen Grätz weilte. Die geschilderte Begebenheit zeigt uns den Meister in lebensechter Charakteristik: unbeugsam sein Künstlerstolz bei der Weigerung, wegen einer zuvor erfahrenen Kränkung den Gästen des Fürsten vorzuspielen; durchdrungen von der Hoheit seiner künstlerischen Sendung, wie er sich in kühnem Freiheitstriebe mitten durch das wilde Schneegestöber jener Dezembernacht davonmacht; voll Zartsinn in der huldreichen Verehrung, die er der zu seiner Rettung in jener armseligen Wirtsstube auftauchenden unbekannten Dame aus vornehmer Welt schenkt. — Auf der biographischen Grundlage einer aus Beethovens erster Wiener Zeit berichteten Anekdote erzählt weiterhin *Wilhelm Schäfer* (»*Beethoven und das Liebespaar*«) mit der ihm eigenen Kunst einer erstaunlichen Einfühlungskraft in die Seelenverfassung seines Helden und im Rahmen einer zwar in knappster Skizzierung gehaltenen, aber dennoch meisterlich veranschaulichten Milieuschilderung ein Erlebnis aus Beet-

hovens Verkehr in der österreichischen Adelswelt. Am Vortrag seiner Klaviersonate op. 16 läßt der Meister die adligen Gäste einer Abendmusik in einem aristokratischen Hause die Lebensgewalt seiner Kunst trotzig und bezwingend fühlen, und mit dem innigen Zauber ihres Adagios singt er das verborgene Geheimnis der großen Liebe zweier anwesenden Menschen, bis die mitten in sein Spiel hineingeflüsterten heißen Liebesworte des Jünglings den in seinem Künstlerstolz verletzten Meister in heftiger Aufwallung eines wütenden Zornausbruchs dazu hinreißen, schwer beleidigende Worte in die festliche Stille der übrigen hineinzuschleudern — — um dann eiligst das auch späterhin nie wieder betretene Haus zu verlassen. — Nicht vergessen sei auch *S. Maria Katharina Haaß*, die in einem Abschnitt (»*Aus Beethovens Häuslichkeit*«) aus ihrem Buch »Künstlerleben« (1891) mit freundlichem Humor aus Beethovens langer, kriegserfahrener hauswirtschaftlicher Praxis die tragikomischen Erlebnisse mit seiner ihm in rührender Treue ergebenen Haushälterin, Frau Rüppel, erzählt. — In den letzten Lebensfrühling des Meisters führt uns — in eigenmächtig freier und den historischen Tatsachen nicht entsprechender Erdichtung der äußeren Lebensverhältnisse Beethovens zu jener Zeit — des Fürsten *Odojewskijs* kurze Skizze »*Beethovens letztes Quartett*«. In langen Gesprächen seines Helden zeigt Odojewskij einen an seiner Vereinsamung, seinem Verkanntsein und an der Tragik seiner Taubheit tief verbitterten Beethoven. Diesen aber als einen solchen problematischen Sonderling und unter der Wucht seines Schicksals hoffnungslos zusammengebrochenen Einsiedler im damaligen Wien glaubhaft zu machen, dürfte dem russischen Dichter nicht gelungen sein.

Drei kleine Meisterwerke der erzählenden Beethoven-Dichtung seien als Abgesang unseres Aufsatzes noch genannt. *Richard Wagners* während der Leidensjahre seines ersten Pariser Aufenthalts (1839—1842) entstandene, seinem Aufsatz- und Novellenzyklus »Ein deutscher Musiker in Paris« entstammende autobiographische Novelle »*Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*« erschien zuerst vom 19. November bis 3. Dezember 1840 in der »Revue et Gazette musicale« des Musikverlegers Schlesinger in Paris. Hier ist einer tief an der Not des Lebens leidenden Künstlerseele ergreifender, poesiedurchströmter Ausdruck verliehen. Mit solcher novellistischen Gestaltung unmittelbaren eigenen Erlebens erträumt sich der einsam ringende junge Meister inmitten der ihm während der Arbeit an dieser Dichtung zuströmenden Erinnerungen an Tage sonnigen Jugendglücks hoffnungsfreudige Lichtblicke auf eine bessere Zukunft. Mit Rührung empfinden wir, wie in diesem erlesenen Stück musikalischer Erzählungskunst Dichtung und Wahrheit ineinander verwoben sind. — In seinem musikalischen Märchenbuche »Die Königsbraut« erzählt *Wilhelm Matthiessen* in der Geschichte »*Der Spuk im Beethoven-Haus*« den an einem Wintertage unternommenen Besuch Mozarts, Webers und E. T. A. Hoffmanns im Beethoven-Haus zu Bonn. Die drei Meister erleben

eine wundererfüllte Stunde in der ärmlichen Dachkammer, in welcher Beethoven geboren wurde — bis durch das Dazwischentreten der Hausbewohner dieser Besuch ein überraschend spukhaftes Ende nimmt. ... Mit dem ihm eigenen frohgelaunten Humor erzählt *Otto Ernst* in seinem musikalischen Märchen »*Hans im Glück*« die Ankunft Hans von Bülows im Himmel, wo unter seiner hochgemuten und bezwingenden Stabführung das himmlische Orchester die »Eroica« spielen muß, um für Beethoven, der als »unverbesserlicher Demokrat« in der Hölle weilt, einen Platz im Himmel zu erobern.

Von der Erden hinauf in kosmische Welten führte uns die Wanderung durch das dem Genius Beethoven geweihte Dichterland. Manch strahlender Gipfel schenkte uns weitreichende Schau ins Leben dieses Großen. Namhafte und wenig bekannte Geister sahen wir um die dichterische Enträtselung der gewaltigen Sphinx bemüht, die wir »Beethoven« nennen. Wir wissen es: ihr letztes, tiefstes Geheimnis kann uns auch der Dichter nicht enthüllen. Dies aber mag uns genügen und erfreuen: nicht wenige würdige Schöpfungen ihrer Kunst führten wir auf, mit denen unsere Dichter in Ehrfurcht und Ergriffenheit bisher einem Beethoven huldigten.

BEETHOVEN LETTERS IN AMERICA

FAC-SIMILES WITH COMMENTARY. IN COMMEMORATION OF MARCH 26, 1827. BY O. G. SONNECK. PUBLISHED BY THE BEETHOVEN ASSOCIATION, NEW YORK.

BESPRECHUNG VON

MAX UNGER-LEIPZIG

Die Beethoven-Wissenschaft hat es schon lange als einen unangenehmen Mangel empfinden müssen, daß die Briefe des Meisters, die im Laufe der Jahre nach Amerika gewandert sind, unerreichbar waren. Ich hatte bereits verschiedene Schritte unternommen, die Schriftstücke und ihre Besitzer wenigstens festzustellen; aber das Ergebnis war leider fast völlig nichtig. Nun hat sich O. G. Sonneck, der bekannte Herausgeber der Neuyorker Zeitschrift »The Musical Quarterly«, der seine musikwissenschaftlichen Studien hauptsächlich in Deutschland gemacht hat, der Sache verdienstlicherweise angenommen. Das Ergebnis seiner Umfrage waren immerhin 35 Briefe, darunter nicht weniger als acht unbekannte. Von schon bekannten Stücken seien hier nur angeführt: Mehrere an Gleichenstein, Karl Holz, Zmeskall, Varena, Amalie Sebald und Steiner & Co.; ferner je einer an den Grafen Oppersdorff (dazu eine Quittung), den Fürsten Galitzin (»In Ansehung der Kontestation ...«) und der wichtige an den Abbé Maximilian Stadler. Von den wahrscheinlich durchgängig bisher unveröffentlichten Stücken sei an erster Stelle der hochwichtige erste der beiden Jugendbriefe an J. A. Streicher hervorgehoben, der am 19. November 1796 aus Preßburg geschrieben ist. Er bestätigt u. a. die Mitteilung Ries', daß Beethoven schon in jüngeren Jahren dorthin gekommen ist, und gibt ein genaueres Datum an die Hand. Der zweite an Streicher bietet bedeutsamen Aufschluß über des Meisters Stellung zum Klavier. Man bewillkommnet ferner ein von Beethoven nur unterzeichnetes Schreiben, das an den Fürsten Trautmannsdorf über die Verschiebung seiner zuerst auf den 7. April 1824 angesetzten Akademie gerichtet ist und wovon wir bisher nur einen Entwurf kannten; dann die gleichfalls von Beethoven nur unterschriebene Eingabe an die preußische Gesandtschaft in Wien

mit der Bitte, vom König von Preußen die Erlaubnis zur Übersendung der abschriftlichen Partitur zu erwirken. (Der Wortlaut ist allerdings schon aus verschiedenen Eingaben an andere Gesandtschaften bekannt.) Endlich ein hübsches Briefchen an den »Dichter« Rupprecht über die beiden Fassungen des Strophenliedes »Merkenstein«.
Sonneck bewährt sich in den Entzifferungen der Briefe, deren Beigabe in wunderschönen Nachbildungen der Verlag großzügig ermöglicht hat, als ein Kenner der Handschrift des Meisters wie selbst nur wenige deutsche Sonderforscher; dazu hat er, wie aus seinen Kommentaren zum Inhalte der einzelnen Stücke hervorgeht, die einschlägige Literatur genau studiert und sorgfältig verarbeitet. Das sei im voraus festgestellt. Der Stoff ist aber so vielverzweigt und vor allem die Handschrift des Tondichters so schwierig richtig zu entziffern, daß es einzig dastünde, wenn ein solches Buch, zumal eines von einem Amerikaner, ganz fehlerlos herausgekommen wäre. Von Kleinigkeiten und Kleinlichkeiten will ich hier ganz absehen. Aber auf zwei Briefe muß doch kurz eingegangen werden: Da ist S. 92 ein unbekanntes kurzes Schreiben vermerkt, das nach Sonneck an Oliva gerichtet sein soll. Dazu sei festgestellt, daß er den Titel verlesen hat: statt »in Wien« — »Oliva«. Offenbar ist nämlich, nach dem Aussehen der Nachbildung zu urteilen, der Empfänger selbst abgerissen und das abgerissene Stück durch ein neues ersetzt worden. Das Briefchen, das auf ein geplantes Oratorium eingeht und für eine Geldsumme quittiert, ist wahrscheinlich an die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien unmittelbar gerichtet. Vor allem wichtig aber ist die folgende Feststellung: Der S. 84/85 nachgebildete Brief an den Musiker Carl Friedrich Müller (geb. 1796 in Holland) ist eine offenbare Fälschung. Das, was da über jenen Mann Schmeichelhaftes niedergelegt ist, stammt sicher nicht von des Meisters Hand, sondern ist von einer anderen befangen und zu ungleichartig hingemalt. Für einzelne Buchstaben- und Wortunmöglichkeiten nur wenige Beweise: Das »K« im Worte Künstler ist viel zu hoch angesetzt und falsch nach rechts unten durchgezogen, das »V« im Worte »Vien« mißverstanden und als wirkliches W gedacht, der u-Bogen ist zweimal wirklich gerundet, was bei Beethoven kaum je vorkommen dürfte. (Vgl. dazu meine Tabellen in der »Musik«, März-Heft 1925). Auch schreibt Beethoven statt »Wohlgebohren« in der Überschrift wohl immer »Wohlgebohrn« usw. Man wird dafür, den Brief mit aufgenommen zu haben, dem Herausgeber keinen besonderen Vorwurf machen dürfen; denn das Stück ist in Deutschland bereits seit dem Jahre 1838 in Nachbildung bekannt, nämlich aus dem damals in Berlin erschienenen Buch »Handschriften berühmter Männer und Frauen«, deren Herausgeber ein gewisser Dorow war. Leider konnte ich diese Veröffentlichung bisher noch nicht zu Gesicht bekommen.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Von den Abbildungen dieses Heftes spiegeln drei die Frühzeit von Beethovens Leben, alle anderen umkreisen die späten Jahre und seinen Tod. Das *Geburtszimmer* wieder einmal zu zeigen, war deshalb verlockend, weil in unserer Aufnahme der Vorflur in vollem Raummaß zu sehen ist. Dem Bildnis des Historienmalers *Johannes Straub*, einer lebensgroßen Zeichnung, liegt die bekannte Neesensche Silhouette des Sechzehnjährigen zugrunde. Das Porträt, das im Beethoven-Haus zu Bonn hängt, scheint uns wohlgelungen. Nach Bonn führt uns auch die neue Aufnahme des *Orgelspieltisches aus der Minoritenkirche.* Neefe war's, der den Knaben in das Orgelspiel einführte und sich oft von Beethoven vertreten ließ. Auf dieser Orgel spielte der Schüler um sechs Uhr zur Frühmesse.
Unsere zahlreichen Abbildungen von Beethoven-Stätten vervollständigen wir durch *drei Ansichten aus Baden* bei Wien, die Alfred v. Ehrmanns Beitrag in diesem Heft anschaulich machen. Das Haus der 9. Sinfonie ist nach einer noch unveröffentlichten Neuaufnahme hier wiedergegeben; das heutige Sanatorium Gutenbrunn war einst die Stätte, an der Beethoven 1824 und 1825 weilte; hier arbeitete er an seinen letzten Quartetten. (Der Vorbau mit einer Gedenktafel, sowie der Holzgang im ersten Stock sind neu, das Sonstige aber nahezu unverändert.) Nach *Gneixendorf* führen die beiden Bilder vom Schloß und dem vom Meister bewohnten Zimmer. Als Vorlagen dienten die feinen Federzeichnungen von Theodor Weiser, enthalten in »Beethoven-Gedenkstätten« (Kommissionsverlag der Seidelschen Buchhandlung, Wien). Gneixendorf war Beethovens letzter Landaufenthalt; das Anwesen gehörte Johann van Beet-

hoven, dessen Einladung der große Bruder am 28. September 1826 folgte. Erkrankt kam der Meister an und schied Ende November in schwer leidendem Zustand. Am 2. Dezember traf er wieder im *Schwarzspanierhaus* ein, das sein Sterbehaus werden sollte. Ein wertvolles Aquarell von Karl Müller ist die Vorlage unserer Abbildung dieses Gebäudes.

Die drei Ärzte, die den sterbenden Beethoven betreuten (siehe die im vorigen Heft veröffentlichte medizinische Studie von Richard Loewe) vereinigt das folgende Blatt. Dr. *Andreas Ignaz Wawruch* trat dem Meister erst in der Zeit der höchsten Krise nahe. Er war, nach Schindler, durch einen Zufall an das Krankenbett berufen worden. Retten konnte er den Meister nicht mehr. Dr. *Johann Seybert*, Magister der Chirurgie am Wiener allgemeinen Krankenhaus, wurde von Wawruch beauftragt, die Bauchstiche vorzunehmen. Dr. *Johann v. Malfatti* war einer der berühmtesten Ärzte Wiens und mit Beethoven schon 1808 durch Gleichenstein bekannt gemacht worden. Malfattis Tochter Therese hat Beethoven einst sein Herz geschenkt. Sie lehnte seinen Antrag ab und heiratete 1817 den Baron v. Drosdick. 1815 entstand ein so heftiges Zerwürfnis zwischen Beethoven und Malfatti, daß der Arzt sich erst auf vieles Drängen bereit finden ließ, neben Wawruch die Behandlung des Erkrankten zu übernehmen. Auch seiner Kunst gelang das Wunder der Heilung nicht.

Beethovens *letzte Unterschrift* entstammt einem Schreiben an B. Schott's Söhne. Das Dokument bewahrt die Mainzer Stadtbibliothek. Über die Zeichnung »*Beethoven auf dem Totenbett*« von *Joseph Danhauser* spricht sich der vorhin erwähnte Loewesche Aufsatz aus. Danhauser lebte von 1805 bis 1845. Von der *Totenmaske* und dem *Schädel* liest man Ausführliches in Ernst Benkards »Das ewige Antlitz« (Frankfurter Verlagsanstalt, Berlin). Dem ausgezeichneten Werk sei folgender Hinweis auf unsere Abbildungen entnommen:

»Am 27. März, also einen Tag nach dem Heimgang des großen Meisters, wurde sein Leichnam von dem Wiener Anatomen Dr. Johann Wagner, dem Amtsvorgänger Rokitanskys, unter besonderer Berücksichtigung der Gehörorgane obduziert. Dabei war es nicht zu vermeiden, den Schädel des Toten in den Gelenkgruben des Unterkiefers durchzusägen, durch welchen Eingriff die untere Partie des Antlitzes um ihren ursprünglichen Halt gebracht wurde. Folgende Stelle aus einem Brief Stephan v. Breunings an Schindler belehrt darüber, daß die Totenmaske erst am 28. März, also einen Tag nach der Obduktion des Schädels, abgenommen wurde.

»Morgen früh wünscht ein gewisser Danhauser einen Gipsabdruck von der Leiche zu nehmen; in 5, höchstens 8 Minuten will er damit fertig sein. Schreiben Sie mir mit Ja oder Nein, ob ich es zugeben soll. Solche Abdrücke werden bei berühmten Männern oft zugelassen, und das nicht Zulassen könnte nachher als eine Beeinträchtigung des Publikums angesprochen werden.

Wien, den 27. März 1827. Breuning.«

Infolge dieser Datierung zeigt die Maske den durch die voraufgegangene Obduktion entstellten Zustand von Beethovens Zügen. Aber das Aussehen des Meisters hatte sich durch die qualvolle Leidenszeit von vier Monaten, welche seinem Tode vorausging, überhaupt sehr verändert. Ferdinand Rausch schildert in einem Brief an Moscheles vom 17. März 1827 den todkranken Beethoven wie folgt: »Ich fand den armen Beethoven in traurigster Lage, mehr einem Skelette als einem lebenden Menschen ähnlich. Allein den oberen Teilen des Gesichtes, namentlich der Stirne und der Nase, kommt einiger Wert zu, wenn man die Bildung des genialen Kopfes beurteilen will. — Über die weiteren Schicksale der Totenmaske etwas zu erfahren, ist leider nicht gelungen. Sie wurde im Jahre 1870 anläßlich des hundertjährigen Beethoven-Jubiläums der Bonner Universitätsbibliothek übergeben. Hier fand sie Professor Schaafhausen einige Jahre später in einem Winkel der Bibliothek in völlig verstaubtem Zustande. Seitdem ist sie in das Beethoven-Haus in Bonn gelangt.«

Das alte Grab auf dem Währinger Friedhof können wir heute in einer Schrägaufnahme (Phot. Fenichel) bieten. Aus einem erst im Vorjahr in Wien entdeckten *Sterberegister* stammt die Beurkundung von Beethovens Tod. Die Eintragung bezeichnet den Verewigten als »ledigen Tonsetzer, zu Bonn im Reich (?) geb.« Neben der *Einladung zur Totenfeier in Bonn* zum 12. Juli 1827 bietet das letzte Stück ein vom 7. September 1827 datiertes *Edikt des Wiener Magistrats*, das die öffentliche Feilbietung der Hinterlassenschaft des »verstorbenen Tonsetzers Ludwig van Bethofen« ankündigt. »Notirungen, Notirbücher, brauchbare Skizzen, Fragmente und zum Theil unvollständige Werke, noch ungedruckt und eigenhändig geschrieben« — man lese das Ganze, um zu erkennen, was für Werte aus des Unsterblichen Nachlaß auf diese Weise dem Meistbietenden in den Schoß fallen durften.

✻ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✻

ZEITUNGEN

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (9. Februar 1927). — »Arnold Schönberg und der musikalische Expressionismus« von *Kurt v. Wolfurt.*

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (3. Februar 1927). — »Deutscher Chorgesang« von *Ernst Schlicht.*

FRANKFURTER ZEITUNG (30. Januar 1927). — »Für Frederick Delius« von *Heinrich Simon.* — (2. Februar 1927). — »Der Kampf um die Schutzfrist« von *—ck.*

FRÄNKISCHER KURIER (15. Februar 1927). — »Wege der atonalen Musik« von *Herm. Rud. Gail.*

KÖLNISCHE ZEITUNG (20. u. 22. Februar 1927). — »Beethoven« von *Ludwig Schiedermair.* »Ein noch immer nicht beseitigter Irrtum ist die Annahme, als ob Beethovens Kunst schon zu Beethovens Lebzeiten einigermaßen vollem Verständnis begegnet wäre und die Generationenfolge seine künstlerische Persönlichkeit und sein Werk bereits in eine eindeutige, unerschütterliche Formel zu fassen vermocht hätte.«

KÖNIGSBERGER HARTUNGSCHE ZEITUNG (30. Januar 1927). — »Psychologische Irrwege der modernen Musikwissenschaft« von *Heinrich Schole.* — »Zu Wilhelm Kienzls 70. Geburtstag« von *Hans Teßmer.*

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (20. Februar 1927). — »Ein unbekannter Wagner-Brief« von *Seb. Röckl.*

NEUE BADISCHE LANDES-ZEITUNG (17. Februar 1927). — »Negermusik« von *Wolfgang Weber.* — (19. Februar 1927). — »Die moderne Musikwissenschaft« von *Leo Schrade.*

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG (10. Februar 1927). — »Das russische Lied« von *Hn.* »Das lyrische Volkslied Rußlands ist zum großen Teil nicht Solo- sondern Chorlied, was wohl mit der verhältnismäßig geringen Tendenz des Slawen zu individueller Absonderung zusammenhängt; dabei wird es in einer eigentümlichen Art improvisierter Mehrstimmigkeit gesungen, welche mit den parallelen Terzen bzw. Sexten des volkstümlichen Liedes in Deutschland nichts zu tun hat.«

NÜRNBERGER ZEITUNG (5. Februar 1927). — »Beethoven und wir« von *Alfons Stier.*

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (29. Januar 1927). — »Beethoven im Gedicht« von *Karl Demmel.*

VOSSISCHE ZEITUNG (5. Februar 1927). — »Farblichtmusik« von *Eugen Gürster.* — (19. Februar 1927). — »Sozialisierung der Musik« von *H. H. Stuckenschmidt.* »Es gibt im Augenblick nur zwei Formen der Kunstäußerung, die (abgesehen vom Journalismus) eine breitere Publizität genießen: Film und Tanzmusik. ... Man hatte von der Revolution künstlerisch viel erwartet. Die Hoffnungen für die Musik sind bisher getäuscht worden.«

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 54. Jahrg./4—7, Berlin. — »Die Kernfrage zeitbedingten Musikhörens« von *Martin Friedland.* Verfasser verneint, daß jemand atonalen Stilprinzipien huldigen und zugleich noch die Fähigkeit besitzen kann, Werke der Klassik und Romantik zu erleben. — »Zur gegenwärtigen Krise des öffentlichen Musiklebens« von *Karl Blessinger.* — »Friedrich E. Koch †« von *Paul Schwers.* — »Ein Werbetag für den Musikerlaß« von *Heinz Pringsheim.* — »Der ungesetzliche Unterrichtserlaß« von *Wolfgang Heine.*

DAS ORCHESTER IV/4, Berlin. — »War der deutsche Orchestermusiker in alter Zeit Proletarier?« von *Hans Joachim Moser.* »Der naturgegebene Boden für den deutschen Orchestermusiker war immer und ist wohl auch für alle Zukunft der des guten, gesunden Bürgertums.« — »Die gesellschaftliche Stellung und soziale Lage der Stadtmusikanten und Turmbläser« von *Max Seidel.*

DEUTSCHE SÄNGERBUNDSZEITUNG XIX/6, Berlin. — »Musik als Ausdrucksform der Zeit« von *Fritz Stege.* — »Hans Heinrichs« von *F. J. Ewens.* — »Chororchester und Orchesterchor« von *Robert Hernried.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLERZEITUNG Nr. 444, Berlin. — »Über die Musikkritik« von *Hermann W. v. Waltershausen.*

DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND GEISTESGESCHICHTE V/1, Halle. — »Ergebnisse und Aufgaben der Minnesangforschung« von *Günther Müller*.

DEUTSCHES VOLKSTUM VII/1 u. 2, Hamburg. — »Die musikalische Emanzipation der Völker« von *Hermann Unger*. — »Die musikalische Komödie« von *Hermann Unger*. »Die Belebung der klassischen Operetten eines Haydn, Mozart, Schubert durch den Berliner Historiker Fischer, Jödes Jugend- und Volksbewegung dürften sich die Hand reichen, und deutsche Dichter wie Hanns Johst, ... Arnold Ulitz ... müßten ihre Kraft herleihen, um den Grund zu legen zu einer, das gesamte Volkstum wieder umspannenden musikalischen Lustspielkunst ...«

DIE SZENE XVII/1, Berlin. — »Spielleiter und Theaterkapellmeister« von *Richard Lert*.

DIE STIMME XXI/5, Berlin. — »Die Registerfrage« von *Karl Sattelberg*. — »Vom Gehör des Stimmbildners« von *Franz Wethlo*.

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE XXI/21 u. 22, Dortmund. — »Pestalozzi und der deutsche Musikerzieher« von *Hugo Löbmann*. — »Die Schallplatte im Musikunterricht« von *P. Mies*. — »Die Musik im deutschen Geistesleben« von *Oskar Schäfer*.

MELOS VI/1, Berlin. — »Die Volksmusik der Bulgaren« von *Peter Panoff*. — »Probleme der russischen Volksmusik« von *Igor Gljeboff*. Der interessante Aufsatz beweist, wie eng russische Musikwissenschaft mit den brennenden Tagesfragen der Musik im russischen Volk verbunden ist. Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen: »a) die liedmäßigen Elemente der orientalischen Musik und ihr Zusammenhang mit dem russischen Volksmelos; b) die bäuerliche Liederkunst des russischen Nordens; c) Erforschung der Denkmäler russischer Musik des 17. Jahrhunderts; d) das Musikwesen der Leibeigenschaftsepoche (18.—19. Jahrhundert).« — »Nürnberger Meistergesang in Mähren« von *Paul Krasnopolski*. — »Max Butting« von *Heinrich Strobel*.

MUSICA SACRA 57. Jahrg./2, München. — »Die Missa choralis von Franz Liszt« von *Wilh. Widmann*. — »Zur Geschichte der Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts« von *Karl Gustav Fellerer*. — »Über das Sinken im Chorgesang« von *Hugo Löbmann*.

MUSIKPÄDAGOGISCHE ZEITSCHRIFT XVII/1, Wien. — »Joseph Haydns Bedeutung für den Klavierstil« von *Eduard Beninger*. Lehrreiche Betrachtungen über die Einflüsse Phil. Emanuel Bachs und Dom. Scarlattis auf Haydn. — »Diatonische oder chromatische Notenschrift?« von *L. Deutsch*.

NEUE MUSIKZEITUNG 48. Jahrg./9—10, Stuttgart. — »Russische Volksmusik« von *Robert Hernried*. — »Händel-Sänger oder Händel-Spieler?« von *Hans Dütschke*. — »Potenzierte Spannungstonalität« von *Ludwig Riemann*. — »Casanova und der Tanz seiner Zeit« von *Paul Nettl*. Über den venezianischen Nationaltanz Furlana und den spanischen Tanz Fandango. — »Die Musiksammlungen des Deutschen Museums in München« von *Hans Hebberling*. — »Zwei unbekannte Lortzing-Briefe« von *Luise Lobstein-Wirz*.

OSTEUROPA II/4, Berlin. — »Russische Musik in Deutschland« von *Robert Engel*.

PULT UND TAKTSTOCK IV/Januar/Februar 1927, Wien. — »Erfordert unsere Instrumentationsweise noch ein großes Orchester?« von *Georges Migot*. Als Hauptvorteil des kleinen Orchesters wird die »größere Intensität des Klanges, die Schreibweise in reinen Farben« bezeichnet. »Die Kunst der Instrumentation besteht darin, alle Noten wegzulassen, die klingen, ohne geschrieben zu sein. So wird der Gesamtklang klar und durchsichtig. Man darf nicht vergessen, daß die Musik mehr ist als geschriebene Noten, Rhythmen, Klangfarben, Akkorde usw.: sie ist Klang. Wenn die Verkleinerung des Orchesters uns dies einsehen lehrt, haben wir viel gewonnen.« — »Probenarbeit« von *Ernst Kunwald*. — »Erziehung zum Verständnis zeitgenössischer Musik« von *Erich Katz*. Gezeigt am Beispiel der Freiburger »Arbeitsgemeinschaft für neue Musik«.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXVIII/5 u. 6, Köln. — »Der Kampf um die urheberrechtliche Schutzfrist« von *Gerhard Tischer*.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 85. Jahrg./5—7, Berlin. — »Musik und Journalismus« von *Rudolf Felber*. — »Der Geiger als Solist und Pädagoge« von *Jon Woiku*. — »Drei unveröffentlichte Briefe Richard Wagners« von *Max Chop*. — »Musik-Lehrfilme« von *Hans Pasche*. Im besonderen über den Zeitlupen-Tonfilm. — »Bühnendarstellerische Höchstleistungen« von *Friedrich Leipoldt*. — »Robert Fuchs« von *Karl Brachtel*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 94. Jahrg./2, Leipzig. — »Bachs ›Kunst der Fuge‹ und die Gegenwart« von *Alfred Heuß*. »Wir haben allen Anlaß anzunehmen, daß Bach auf die kühne Neue-

rung, Fugen auch variationsmäßig zu entwickeln, erst in diesem Werke kam, denn in dem der >Kunst der Fuge< vorausgehenden und in Verschiedenem mit ihr übereinstimmenden >Musikalischen Opfer< fehlt jede Anwendung der Variation. Noch bis heutigentags ist es auch — meines Wissens wenigstens — keinem späteren Komponisten in den Sinn gekommen, ein Fugenwerk auch variationsartig anzulegen. Das ist erst Zukunftsmusik, Bachs >Kunst der Fuge< erscheint ja auch erst wirklich auf der Bildfläche.« Wolfgang Graeser hat die Vorarbeiten für die im Mai auf dem Bach-Fest stattfindende Aufführung geleistet. Nach 175 Jahren wird dieses Werk endlich zum Klingen gebracht! — »Über die geschichtliche Bedeutung der Musikkritik« von *Fritz Stege.* — »Tongedächtnis« von *K. Schurzmann.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT IX/4, München. — »Ein mittelalterlicher Beitrag zur Lehre von der Sphärenharmonie« von *Jacques Handschin.* — »Vom musikalischen Als-Ob« von *Fritz Heinrich.* »Die Art, wie die elementar-affektvollen Faktoren der Musik (der musikalische Ausdruck) auf uns einwirken, wird am besten die des Als-Ob heißen ... Eine eigentliche pragmatische Darstellung dessen, was das menschliche Leben tragisch macht, ist der Musik unmöglich. Nie haben wir in einem Tonwerk die Größe, das Leiden, das Ringen und den Untergang bestimmter Menschen in erkennbarer Weise vor uns ... Das Wort >tragisch< kann hier schlechterdings nichts anderes bedeuten als den hohen Grad stimmungvoller Ergriffenheit, in den uns solche Tonstücke versetzen, und das Düstere dieser Stimmung, das uns packt, *als ob* wir einen tragischen Vorgang erlebten. Es ist das Ausdruckhafte des Tonwerks, das in der Art des Als-Ob so wirkt ... Daß den Tönen, die wir uns selbst schaffen, mehr Metaphysisches anzuhaften scheint als optischen Wahrnehmungen oder den Gestalten der Dichtkunst, erklärt sich aus ihrer Verschmelzung mit dem Als-Ob des musikalischen Ausdrucks, denn dieser ist ein Spiegel des bewegten Ich, welches uns ein psycho-physisches Rätsel bleibt ... Das dem musikalischen Als-Ob entspringende metaphysische Fühlen und Schauen führt, scheint mir, auf eine Höhe, wo der musikästhetischen Menschheit der Atem ausgehen wird.« — »Aufgaben der Gesangskunde« von *Herbert Biehle.* Probleme der Gesangskunde als ein Zweig der Musikwissenschaft werden aufgezeigt.

AUSLAND

DER AUFTAKT VII/1, Prag. — »Methoden und Normen der Musikbetrachtung« von *Ludwig Unterholzner.* — »Giuseppe Sarti« von *Erwin Walter.* Über Sartis (geb. 1729 zu Faenza, gestorben 1802 in Berlin) Singspiel »Unter zwey streitenden zieht der dritte den nutzen«. — »Die >Symmetrie< in der Musik« von *P. Mies.* »Empfundene Symmetrien — wie die vertikale gibt es also im Tonraume nicht, nur konstruierte; und diesen fehlt jede ästhetische Bedeutung. Es wäre also zweckmäßig, diesen Begriff in der Musik möglichst zu meiden.« — »Das Ukulele« von *Alban Voigt.* Ukulele ist ein kleines viersaitiges Instrument in der Form der Gitarre. »Natürlich hat es den Banjoton, wodurch es wahrscheinlich für Jazzmusik um so geeigneter erscheint.« — »Kleiber« von *Joachim Beck.* »Unter den heutigen Kapellmeistern ist Erich Kleiber einer der fesselndsten. Fesselnd durch sein Format und durch seine Mischfülle ... Erich Kleiber ist der Dirigent des Willens«. — »Walter Gieseking« von *Alfredo Casella.* »Meiner Ansicht nach ist Gieseking eine der vollkommensten und interessantesten musikalischen Erscheinungen der letzten Jahre.«

THE CHESTERIAN VIII/60, London. — »Gilbert und Sullivan« von *J. M. Bulloch.* — »Die alte und die moderne Orgel« von *Jean Huré.* — »Rückblick auf eine Reise nach Rußland« von *Henri Gil-Marchese.* » Alle politischen Meinungen beiseite gelassen, ist Rußland jetzt der Schauplatz eines neuen sozialen Experimentes, und die Anstrengungen, die in musikalischer Hinsicht gemacht wurden, sind von größtem Interesse. Jeder Musikfreund kann sich nicht genug freuen über die Bedeutung, die die Bolschewisten der Kunst als einem Teil der Erziehung beimessen.« — »Beethovens Streichquartette« von *Felix White.*

THE MUSICAL TIMES Nr. 1008, London. — »Liebhabermusik: Gedanken zu Beethovens Streichquartetten« von *Thomas F. Dunhill.* — »Beethovens Lieder« von *Erich Brewerton.* »Es ist bezeichnend, daß Schubert sich vor allem Schiller zuwandte, während Beethoven ihn ignorierte und Goethe vorzog ... Beethoven war mehr von der moralischen Tragweite der Literatur bestimmt als von ihrer Macht der Einbildung und Phantasie.« — »Bachs Klavierwerke« von *Harvey Grace.* Fortsetzung der gründlichen Studie aus Nr. 1007. — »Edwin

Evans« von *Basil Maine*. — »Edward Johnson« von *H. Grattan Flood*. Johnson war ein englischer Komponist des 16. Jahrhunderts. — »Weber und Beethoven« von *John W. Klein*. — »Musik in Sowjet-Rußland«, ein Interview mit *Darius Milhaud*.

LA REVUE MUSICALE VIII/4, Paris. — »Das musikalische Vermächtnis Borodines« von *N. Findeisen*. — »Briefe von des Touches an den Prinzen von Monaco« von *André Tessier*. — »Das Textbuch und die Personen im Don Juan« von *René Dumesnil*. Ein Aufsatz, der die Verdienste und die Bedeutung da Pontes herausstreicht. — »Louis Aubert« von *R. Bernard*. — »Musik und Film« von *Lionel Landry*. »Eine Musik schreiben, die den Film begleiten soll, das heißt eine Steinnische bauen, die eine Schneestatue einrahmen soll.«

LE MENESTREL 89. Jahrg./6 u. 7, Paris. — »Unveröffentlichte Briefe Massenets an *Ernest van Dyck*.«

MODERN MUSIC IV/2, Neuyork. — »Ehrlicher Antagonismus« von *Henrietta Straus*. — »Jazz-Struktur und ihr Einfluß« von *Aaron Copland*. An Beispielen wird das Wesen der Polyrhythmik erläutert. — »Impressionisten in Amerika« von *Marion Bauer*. Der Übermittler des französischen Impressionismus ist Charles Löffler, ein Schüler Joachims, jetzt in Boston lebend. Der erste eigentliche amerikanische Impressionist ist John Alden Carpentier in seinen Liedern zu Texten von Verlaine, Yeats, Lanier, Tagore, Barnes, Sassoon und Wilde. Seine Jazz-Pantomime ›Krazy Kat‹, die das amerikanische Leben schildert, ist doch noch impressionistisch gerichtet. Neben ihm werden noch Griffes, der 1920 verstorbene Amerikaner, und Whithorne als Vertreter einer amerikanischen impressionistischen Kunstrichtung erwähnt. — »Der Osten berührt sich mit dem Westen« von *Lazare Saminsky*. Über Bloch, Gruenberg und Ornstein. — »Kritiker, Verleger und Mäzene« von *Howard Hanson*.

PRO MUSICA QUARTERLY IV/2, Neuyork. — »Einige akustische Fragen« von *Charles Koechlin*. — »Spanische Musik« von *J. Herscher-Clement*. — »Die Indianer des Südwestens« von *Jean Allard Jeançon*. Der erste Teil dieses Aufsatzes befaßt sich mit den landschaftlichen Bedingungen und den Mythen der ›Pueblo-Indianer‹ und der ›Navajos‹.

THE MUSICAL QUARTERLY XIII/1, Neuyork. — »Originalität« von *Daniel Gregory Mason*. — »Sir Alexander Mackenzie« von *J. Percy Baker*. Seine Tätigkeit als Direktor der Royal Academy of Music in London, die 1822 gegründet wurde, wird besonders hervorgehoben. — »Die augenblickliche Lage der russischen Musik« von *Alfred J. Swan*. — »Die Lehre vom Wert in der Musik« von *Max Schoen*. Eine philosophisch-ästhetische Arbeit. — »Moderne Musik« von *S. H. Braithwaite*. — »Nationalopern, eine vergleichende Studie« von *William Saunders*. — »Der tote Punkt in der musikalischen Entwicklung« von *Arthur Farwell*. — »Eindrücke der japanischen Musik« von *Heinrich Werkmeister*. — »Die Musiktheorie der deutschen romantischen Schriftsteller« von *André Cœuroy*. »Die übernatürliche Macht der Musik ist für die Romantiker mehr als eine rein literarische These; sie ist für sie Ausdruck der Welt, ist ihre ›Weltanschauung‹«. Sehr interessante Betrachtungen über Tieck, Wackenroder und E. T. A. Hoffmann. — »Maurice Ravel« von *Edward Burlingame Hill*.

MUSICA D'OGGI IX/1, Mailand. — »Domenico Scarlatti« von *G. F. Malipiero*.

RIVISTA MUSICALE ITALIANA XXXIII/4, Turin. — »Der Ursprung des Mozart-Stiles« von *F. Torrefranca*. — »Die ersten Formen der Polyphonie« von *G. Fara*. — »Attilio Ottavio Ariosti« von *L. Frati*. — »Französische Musikerbriefe vom 15. bis 20. Jahrhundert« von *J. Tiersot*. Briefe Rossinis. — »Max Reger und seine Kammermusik« von *E. Desderi*. — »Die Violoncellosonate Franco Alfanos« von *Guido Pannain*. Eine eingehende Analyse dieses Werkes, das der Verfasser »eine der schönsten Blüten italienischer Lyrik« nennt.

Eberhard Preußner

MUSIK UND REVOLUTION Heft 1 (13), Moskau. — »Der ›linke‹ Flügel der zeitgenössischen Musik.« Eine kritische Studie über *A. W. Mossoloff*, der zu den »Jüngsten« zählt. — »Dem Andenken A. D. Kastaljskijs (1856—1926)« von *A. Nikoljskij*. — »A. D. Kastaljskij« von *Igor Gljeboff*. — »Die literarischen und musikalischen Arbeiten Alexander Dmitrijewitsch Kastaljskijs.« — »Zur Frage der Reform der Chorkunst von *W. Ssurenskij*.« — »Versuch von Vorführungen von Kollektivstudien am Klavier.« I. »Ensemblespiel als Unterrichtsmethode« von *A. Wojtolowskaja*. — »A. P. Borodin (1833—1887)« von *Was. Jakowlew*. — »Aus der Praxis der musikalischen Arbeit.«

M. K.

BÜCHER

MAX STEINITZER: *Beethoven*. Verlag: Philipp Reclam jun., Leipzig 1927.

Ein ganz ausgezeichnetes Buch! Mit Lebendigkeit geschrieben, volkstümlich gefaßt und dabei doch stets in die Mitte der Probleme einführend, betrachtet es nicht das äußere Lebensbild, sondern hauptsächlich das *Werk* Beethovens. Hier räumt es mit allen im Publikum fest verankerten Vor- und Fehlurteilen auf, beseitigt »die Hindernisse des Verständnisses«, gibt in dem Kapitel »Ein Blick in die Werkstätte des Genius« tiefen Einblick in den Organismus Beethovenschen Schaffens, in die Sonatenform, in die Tonartensymbolik, rechnet mit allen außermusikalischen Erklärungen bei Beethovens Sinfonien gründlich ab und läßt, soweit es bei der verlangten Kürze überhaupt möglich war, das Lebenswerk Beethovens vor dem Leser so überragend und klar erstehen, daß niemand das Buch ohne Gewinn für seine eigene Stellung zu Beethoven beiseite legen wird. Ein Buch, das zur Jahrhundertfeier ehrlich begrüßt werden darf.

Eberhard Preußner

WALTHER NOHL: *Ludwig van Beethoven als Mensch und Musiker im täglichen Leben*. 2. erweiterte, mit 38 zeitgenössischen Bildern versehene Auflage. Verlag: Carl Grüninger Nf. Ernst Klett, Stuttgart 1927.

Während Steinitzer Beethovens Werk so, wie wir es heute sehen und verstehen müssen, zu schildern unternimmt, stellte sich Nohl in dieser ebenfalls auf die breiteren Volksschichten zielenden Beethoven-Zeichnung die Aufgabe, ein Bild von dem zu geben, wie Beethoven war, wie er an seinem Werk selbst arbeitete: »wie er Klavier spielte, komponierte, lehrte und dirigierte«. Bei der gründlichen Kenntnis des Verfassers von allen Vorarbeiten und Quellen gelingt es ihm, das Material zu einem für den Laien aufschlußreichen Zeitbild zusammenzufügen, das uns den zeitgebundenen Menschen Beethoven nahebringt.

Eberhard Preußner

CURT SACHS: *Beethovens Briefe*. Verlag: Julius Bard, Berlin 1927.

Anläßlich der Beethoven-Feier erscheint diese Auswahl der Beethoven-Briefe in einer neuen fünften Auflage. Der Herausgeber beschränkt sich nur auf die notwendigsten Erläuterungen und vermeidet alle geschichtlich-philologischen Untersuchungen, um vor allem durch die Briefe selbst den Menschen Beethoven zum Leser sprechen zu lassen. Die Briefe, geschickt ausgewählt und angeordnet, das Bildmaterial, die kurzen, klaren Bemerkungen des Herausgebers, alles ist geeignet, uns ein Bild von Beethoven zu schaffen, wie es unbeeinflußt von allen Zeitanschauungen und ästhetisch-musikalischen Urteilen fortbestehen wird.

Eberhard Preußner

E. BORMANN: *Beethoven. Wien 1792—1827*. Eine Mappe mit 13 Holzschnitten. Mit Einleitung. Selbstverlag, Klosterneuburg bei Wien.

Es ist nicht das erste Sammelwerk von künstlerischen Nachbildungen der von Beethoven bewohnten, also geweihten Stätten, wohl aber die erste durch eine eigenkräftige Optik des Darstellers ausgezeichnete und durch die von ihm gewählte einheitliche Technik als geschlossenste zu bewertende Folge. Die Mappe vereinigt 13 Beethoven-Häuser, Stätten der Arbeit, in denen der Meister vom Jahrhundertbeginn bis 1823 seine Hauptwerke schuf. Besonders eindrucksreich wirkt der Holzschnitt Tiefer Graben 10, die Mölkerbastei, das Haus in der Kahlenbergerstraße (Nußdorf), das Hafnerhaus in Mödling, die Ungargasse (1823, Neunte Sinfonie). In allen Blättern, auch den hier nicht genannten, lebt der alte kräftige Holzschnittgeist, die satte Linie, der schwere Schatten. Und waren die Vorlagen auch keine Objekte zu Erzeugnissen phantastischer Bravour, es vibriert in diesen Schnitten dennoch ein individuelles Spiel, reich an Gedanken, stark durch die bunte, kraftvollflüssige Gestaltung.

Richard Wanderer

GRETE MASSÉ: *Sonate Pathétique. Ein Beethoven-Roman*. Verlag: Koehler & Amelang, Leipzig 1927.

Der Titel schon stimmt bedenklich: Sonate Pathétique, heroisches c-moll, der Titane, umgeben von der Niedrigkeit des Lebens, allem Menschlichen entgegengesetzt, ein Bild, ebenso einseitig wie das des »Götterlieblings« Mozart. Eigentlich ist es gar kein romanhaftes Gestalten, sondern nur ein Aneinanderfügen einer etwas freieren Lebensgeschichte, ein In-den-Mittelpunkt-Rücken der Tragödie des Neffen Karl, das die Verfasserin erzählt. Ein großer Wurf gelang hier nicht, nur ein einigermaßen geschicktes Auftischen der menschlich rührenden Geschichten aus dem Zettelkatalog der Biographie des »Helden«. Unterhaltend

für den Anspruchslosen, überflüssig für jeden, der Beethovens *Werk* erlebt hat. Mit einem Wort: unnötig! Erfreulich nur, daß möglichst wenig zur Wahrheit hinzugedichtet wurde. Aber warum dann überhaupt ein Roman?

Eberhard Preußner

SIEGFRIED EBERHARDT: *Der Körper in Form und Hemmung.* C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, München.

Ein gelehrtes, ein nützliches, ein gütiges Buch. Welch ein tapferer Mensch steckt in dem Geiger, in dem Musiker Eberhardt! Wie viele Musiker gibt es, die den Mut ihrer Überzeugung bis zur Publikation so zweischneidiger Probleme treiben können? Eberhardt darf es, weil er auf dem Boden großer Erfahrung steht. Er beginnt mit einer Synopsis seiner früheren Bücher, die den beseelten Geigenton, die organische Geigenhaltung, die virtuose Technik, die Treffsicherheit zum Thema hatten. Und weitet das Feld zu einer Ausschau über das glückhafte oder verdorbene Schicksal von Menschen und Völkern. Wesen und Grund alles Versagens, des künstlerischen vor allem, ist ihm der Mangel an Beherrschung des Körpers. Grundlage alles Strebens und Vollendens muß sein: die Disposition des Organismus erkennen, ausbauen, bewußt machen. Die Beherrschung des Körpers ist Ziel und Sinn seiner Menschheitslehre. Der indisponierte Apparat von Muskel, Knochen, Organ und Nerv schafft die seelische Indisposition, nicht umgekehrt. Wer einmal, ein einziges Mal in seinem Leben künstlerisch groß war, dem kann nur aus dem Verlust des gesunden Körper-Bewußtseins die künstlerische Katastrophe erwachsen. So wird ihm die Erziehung zur Disposition zum pädagogischen Kampfruf. Um ihre Vollendung froh zu erreichen, bedarf es nur der systematischen Kenntnis und Pflege harmonischer Ausdrucksbewegung. Das weist *Eberhardt* für den Geiger, den Sänger, Spieler, für den schöpferischen Menschen in der Dichtung, Musik, Politik, für den Führer einer kulturellen oder geschichtlichen Bewegung, für Tanz, Gymnastik, Variété, Schauspielkunst im einzelnen nach, er belegt es mit Darstellungen großer, disponierter Männer, die auch im Bild den Ausdruck ungehemmter Tatkraft zeigen.

Weit über den Horizont des Musikalischen weist die Feder Eberhardts, der viel, der beinahe allzuviel gelesen und zitiert hat. Der starke Hinweis auf die Haltung des Menschen als Beweis für seine seelische Konstellation wird Lehrende und Schüler beeinflussen müssen. Sein Optimismus wird vielen, die zugrunde zu gehen drohten, wieder auf die Beine helfen.

Solchen klugen, nützlichen, gütigen Büchern soll man nicht widersprechen. Von seiner Lehre und ihrer Allein-Wahrheit besessen, schießt Eberhardt über das Ziel. Er biegt Dinge des künstlerischen Schaffens, des krankenden Daseins, des historischen Ablaufens, des psychischen Verfallens um, wenn sie seiner Theorie zuwiderlaufen. Sein Zorn gegen eine öde Mensendieckerei, gegen die wissenschaftliche Unerträglichkeit des Couéismus wirkt gut und erfrischend. Seine Anschauung über das Wesen psychischer Störungen aber ist ebenso falsch wie die über die Psychoanalyse (deren Grenzen von einem Ethiker gewiß fixiert werden dürfen). Heilung von Neurosen durch Formen, Beherrschen und Erziehen des Körpers? Der Affekt des Melancholischen wie des Manischen, des Katatonen wie des Erregten hindern die Anbahnung solcher erwünschten Leistung. Wir wissen nicht, was das Primäre ist, der Affekt der Erregung oder die motorische Unruhe, die Angst oder die körperhafte Empfindung der Angst, die Spannung des Körpers oder die der Gefäße und Nerven. Eine Gemütsveränderung tieferer Art beheben wir nicht durch Veränderung der körperlichen Funktion; ganz einfach, weil der Affekt sich nicht überrumpeln läßt. Man versuche einmal, dem hysterisch Exaltierten die Haltung des Gesunden, dem Schwermütigen den Schritt des Lebelustigen beizubringen! Vom Unterbewußten, Unbewußten, von degenerativen, hereditären Schädigungen, von Einwirkungen des Blutes, des Milieus, des Schicksals, von all diesen aufbauenden oder vernichtenden Faktoren endogener Biologie will Eberhardt nichts wissen. Psychoanalyse lehnt er sogar als Wissenschaft ab, die Psychosynthese nicht minder. Die Seekrankheit eine Erscheinung schlechter Körperhaltung? Nur das Tier hat noch die bequeme, natürliche, die Ur-Haltung der Kreatur. Aber das Tier wird trotzdem seekrank. Der Taubstumme wird es nicht. Sollte nicht neben der Selbstbeherrschung, dem Wegfall von Hemmungen auch der Einfluß einer sich bewegenden Umgebung auf den Ohr-Gleichgewichtsapparat hier eine auslösende Ursache abgeben?

Eine Fülle der Angriffsflächen gerade vom Standpunkt des Arztes. Aber in allem, was *Eberhardt* doziert, ist ein gesunder, ein richtiger Kern. Schälen wir ihn heraus, so ist für die Er-

ziehung von Virtuosen und Menschen unendlich viel gewonnen. Ein Buch, ganz dazu angetan, nach Inhalt und Form die Scheiternden aufzurichten, den Schwankenden einen sicheren Lebensboden zu schaffen, ein Buch des Wissens, der Hilfsbereitschaft, der Güte.

Kurt Singer

MUSIKALIEN

PAUL HINDEMITH: *Kammermusik Nr. 4 (Violinkonzert) op. 36 Nr. 3.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Das Werk ist umfangreicher in Besetzung und Ausdehnung als das Cellokonzert und hat durch diese Umstände mehr sinfonischen Anstrich und besonderes Aussehen infolge der programmatischen Bemerkungen »Signal« über dem ersten und »Nachtstück« über dem dritten Satz; der letzte ist zum Teil ein Tanz, der in rasendem atemversetzenden Tempo, mit einem Impetus sondergleichen vorbeijagt. Höchst originell der erste Satz des *Violinkonzertes* schon dadurch, daß die *Solovioline* die ganze Zeit hindurch schweigt, ein scharf rhythmisierter Bläsersatz, zu dem sich später nur Bratschen und Celli gesellen, eine Musiziermusik, die durch langgezogene ostinate Führungen ihr Profil erhält und durch Bläsertriller ornamental geschmückt erscheint. Im zweiten Teil werden durch Doppelgrifftechnik, Verzierungskunst und Rasanz des Tempos an den Virtuosen nicht alltägliche Ansprüche gestellt, er wird manchem Künstler die Sehnsucht nach dem Einleitungssatz bringen, der an der Spitze die Bemerkung trägt: Solovioline tacet. Das Thema des Nachtstückes wird sonst der Hindemithschen Bratsche übertragen, es hat wie immer einen langen Atem, ist vergeistigt und verinnerlicht und wechselt tonal innerhalb einer Tongruppe von drei Takten einigemal die Farbe. Dem Mittelstück verleihen rhythmische Pikanterien, Stakkatowirkungen und eine Pianissimo-Dynamik viel Eigenart. Der vierte und fünfte Satz haben Laufcharakter, eine Lebendigkeit, die überwältigend frisch und keck wirkt, der vierte, technisch enorm schwierig, erhält ein Anhängsel durch den Schlußsatz, gleichzeitig eine Steigerung im Tempo und eine Klärung durch die Primitivität des Gedankens. Er ist halb Etüde, halb Unterhaltungsmusik. *Erich Steinhard*

ERNST TOCH: *Fünf Stücke für Kammerorchester op. 33.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Toch ist ein Literat unter den heutigen Modernen. Was er zu sagen hat, ist mit Kultur und feinem Stilgefühl gegeben und immer geistreich in der Diktion. Die Stücke haben streckenweise Konzertcharakter, zeigen Sinn für Kontraste, erheben sich aber nicht sonderlich über das Allgemeinniveau der heute so beliebten Form des Kammerorchesterspiels.

Erich Steinhard

GÜNTER RAPHAEL: *Trio für Klavier, Violine und Violoncello op. 11.* Verlag: Edition Peters 1926.

Auch aus diesem Werke spricht eine kraftvolle Musikernatur und ein Könner, der zwar die Entwicklungen der letzten Zeit aufmerksam verfolgte, die mancherlei formalen Auflockerungen sah und jetzt nützt, dem aber trotz allem jedes ungesunde Probieren fernliegt, da die Eindrücke von Werken größter Meister wohl die entscheidenden für sein Werden bedeuteten. Eine intensive Verschränkung der einzelnen Linien, die von Kraft und schlichter Größe geschwungen sind, ein Hereinspielen delikatester harmonischer Farbenreize sind die eigentlichen Kennzeichen dieser Musik. In der Form bleibt alles beim Gewesenen. Nur die Kombination der Sätze ist von ziemlicher Freiheit. Starke Tempokontraste schälen sich heraus. Der Schluß flicht eine Reminiszenz an den Anfangssatz vor seinem letzten Ausklang ein. Das kurze Adagio ist in seiner wundervollen Tiefe der Gipfelpunkt des Werkes.

Siegfried Günther

GEORG GEBEL: *Zwei Triosonaten für zwei Violinen (Flöten) und Generalbaß* (»Organum« III, Nr. 12/13). Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Seiffert nimmt die Manuskripte für den 1709 geborenen Rudolstädter Konzertmeister Gebel in Anspruch, der als erfindungsreicher und trefflich geschulter Musiker volles Anrecht hat, wieder ans Licht zu treten. Die Neuausgabe ist Künstlern und Liebhabern nachdrücklich zu empfehlen. *Peter Epstein*

RICHARD LAUSCHMANN: *G. Ph. Telemann, Trio c-moll für Flöte, Oboe und Fagott.* Verlag: Robert Forberg, Leipzig.

Daß Telemanns Lorbeeren wieder lebhafter zu grünen beginnen, ist ein erfreuliches Zeichen für das Besinnen unserer Zeit auf die Werte, die neben denen seiner großen Zeitgenossen Bach und Händel in Deutschland geschaffen wurden. Dieses c moll-Trio, das unter Umstän-

den auch von zwei Violinen und Violoncell ausgeführt werden kann, ist ein prächtiges, fein gearbeitetes und phantasievolles Stück (aus den »Exercitii musici«), das mit allen Reizen der drei schönen Instrumente spielt und voll köstlicher Wendungen steckt. Freilich, die vom Herausgeber ausgearbeitete Cembalopartie läßt, obwohl sie mit Gedankenaufwand hergestellt ist, hinsichtlich der Reinheit der Harmonie viel, sehr viel zu wünschen übrig. Auch verdeckt und trübt sie zuweilen die reale Dreistimmigkeit des konzertierenden Trios. Und dann die italienischen Sprachschnitzer auf dem Titel! *A. Schering*

HERMANN REUTTER: *Sonate für Violine und Klavier op. 20.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Das grandiose, packende Werk eines Vollblutmusikers, der kolossales Ausdrucks- und Formvermögen besitzt. Zwischen die hemmungslosen, dann wieder vertrackten Kräfte der Außensätze schiebt sich als polarer Gegensatz das »Benedictus«, in dem Sprödigkeit der Melodik und eigenwillige Gegenzügigkeit der Einzelstimmen eine Weihe und Weltenferne, später eine Hehre und Größe sondergleichen schaffen. Fratzenhaft grinst Callotsche Manier des Anfangssatzes wieder hinein. Merkwürdig, wie Ergebnisse letzter experimenteller Kompositionsweisen, der schließlich senil gewordene Expressionismus und Konstruktivismus, sich hier Brahms-Regerscher Stilistik zu amalgamieren beginnen. Alles ungesunde Versuchen ist abgestoßen. Frei und ungehemmt zwar, aber in wirklich auch formal gekonnter Gestalt und aus Urkraft heraus wächst hier und andernorts eine neue kerngesunde, krafterfüllte Musik. *Siegfried Günther*

OTTO SIEGL: *Sonate für Viola und Klavier op. 41.* Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Man mag den ersten Satz der Sonate mit dem besten Vorsatz, die Konstruktion nicht zu sehen, spielen, man kommt immer wieder zu dem Bewußtsein, einer Demonstration gegenüberzustehen. Die kleine Sekunde, die übermäßige Oktave als harmonische Bestandteile im konsonanten und dissonanten Sinne, als Ruhepunkte und Spannungen innerhalb des Melodischen sind uns längst vertraut. Aus den funktionellen Kräften dieser Intervalle werden Entwicklungen geboren. Siegl stellt die Phänomene zur Schau, als wollte er sagen: »Seht, das sind unsre Mittel; hier habt ihr das Rezept.« Dem Satz fehlt die gestaltende Übergelegenheit. Man bewegt sich in der Enge einer Tendenzkomposition. Der zweite Satz (Adagio espressivo) ist freier gearbeitet. Aus ihm klingt Musik, schöne, ausdrucksvolle Musik heraus. Wem die Form interessant erscheint, dem kann die Analyse allerhand Feinheiten des vertikalen und horizontalen Gefüges enthüllen. Dem Spieler und Hörer drängt sich aber kein Prinzip auf; das macht beide genußfroh. Der dritte Satz, ein durchsichtiges, gefälliges, durch Klangreiz angenehmes Stück, ist keine inhaltlich bedeutende Angelegenheit; aber man spielt ihn gern. *Rudolf Bilke*

KARL BLEYLE: *Sonate G-dur für Violine und Klavier op. 38.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein Werk, das in allem wesentlich schwächer ist, als das von dem Komponisten Bekannte. Arme Thematik, schwache Stimmung und handwerkliche Verarbeitung. Nirgends ein spontaner Aufschwung. Es fehlen die großen Spannungen und in dem Kleinwerk ist nichts von den intimen Schönheiten, die Bleyle sonst in seine Kompositionen hineinzudichten versteht, verborgen. *Rudolf Bilke*

ROBERT GUND: *II. Sonate (a-moll) für Violine und Klavier op. 44.* Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Ein Werk von Charakter. Robert Gund erfindet Themen von starker Eindringlichkeit. Die Durchführungsteile enthalten eine Fülle von Einfällen; sie stellen überaus fesselnde Verarbeitungen des Materials dar. In der Satzweise steht Gund Brahms nahe, nur sind die Spielbedingungen für den Pianisten schwerer. Neue Wege weist der Komponist nicht, aber er vermag auszubauen, kraft- und phantasievoll. *Rudolf Bilke*

SIGFRID KARG-ELERT: *op. 67 Kleine Sonate für Violine und Klavier. — op. 110 Sonate für Klarinette solo.* Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Auf die kleine, in einem Satz gehaltene Sonate dieses eigenartigen, impressionistischen Tondichters, die offenbar geraume Zeit nach ihrer Entstehung erst zum Druck gelangt ist, kann durchaus empfehlend hingewiesen werden. Ist sie zwar nicht frei von mancherlei neuartigen, um nicht zu sagen gesuchten Harmonien, so sind doch die Themen glücklich erfunden und berechtigen eine Verwendung dieser Sonate beim häuslichen Musizieren. Vieles ist darin sehr poetisch, vor allem der eindrucksvolle Schluß.

Der getragene Mittelteil mutet wie Programmmusik an, wie eine kriegerische Trauerfeier. Die feine, nie sich vordrängende Satzkunst und auch der Klangsinn des Komponisten wird dazu beitragen, dieses Werk in weitere Kreise dringen zu lassen. Von vornherein auf einen kleinen Kreis beschränkt sich diese Sonate für Klarinette allein. Wie kaum ein zweiter beherrscht Karg-Elert die Möglichkeiten, dieses Instrument auszunutzen, wie er ja überhaupt ein besonderer Kenner der Holzblasinstrumente ist. Immerhin aber bleibt es ein Wagnis, für dieses allein etwas zu schaffen; freilich hat schon der große Thomaskantor und sein Sohn Karl Philipp Emanuel eine Sonate für Flöte allein geschrieben. Für Klarinette allein lagen bisher wohl nur die drei kuriosen Stücke Strawinskijs vor. Sicherlich hat Karg-Elert es vermieden, von dieser seiner Klarinettentondichtung den Charakter des Etüdenhaften fernzuhalten. *Wilh. Altmann*

JOSEPH HAAS: *Kirchensonate Nr. 2 d-moll für Violine und Orgel op. 62, 2.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Der Komponist schafft hier ein ansprechendes und in allen seinen Teilen gut gegeneinander abgewogenes Stück, das von einer Kyrie-Intonation über die machtvolle Ausbreitung des »ist ein Schnitter, heißt der Tod« in die Dur-Verklärung des Kyrie-Rufes vom Anfang führt. Bei dieser letzten Phase ergeht sich die Violine in verhaltenem Selbstgespräch, nachdem sie vorber lebhafter mit der Orgel korrespondierte. Die Herbigkeit der Gregorianik und ihrer typischen Ganzton- und Terzschlußfälle prägt dem Werk ihre Eigenart auf. Es ist hier ein Stück Gebrauchsmusik geschaffen worden, das — weil aus sicherem Musikerinstinkt erwachsen — nie seine tiefe Wirkung verfehlen wird. *Siegfried Günther*

ERICH ANDERS: *op. 48. Divertimento für zwei Violinen.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

So erfreulich es an sich ist, daß ein Lebender ein Duett für zwei Violinen schreibt, so fürchte ich doch, daß das vorliegende nicht allzuviel Anklang finden wird. Es ist zu sehr mit Intonationsschwierigkeiten, besonders ungewöhnlich schwierigen Doppelgriffen durchsetzt, offenbar weil der Komponist nicht selbst Geiger ist, es zeugt auch von keinem Klangsinn und ist zu wenig inspiriert, zu gesucht in der Harmonik und Rhythmik. Gern gebe ich zu, daß Einzelheiten interessieren, daß der Komponist sich namentlich auf die Anwendung und Ausnutzung der kanonischen Form gar nicht übel versteht, daß ihm der fugierte fünfte Satz und so manches in den Variationen gelungen ist, aber für das Werk, insbesondere für den zweiten Satz mich zu erwärmen, vermag ich nicht. *Wilh. Altmann*

JOH. PHIL. KRIEGER: *Sonate für zwei Violinen und Generalbaß, F-dur* (Nr. 11 der Reihe »Kammermusik« aus der Sammlung »Organum«, herausgegeben von *Max Seiffert*). Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Als Kanon im Einklang geschrieben: gewissermaßen der imitierende Kammerstil auf die letzte Formel gebracht. *Peter Epstein*

LOTHAR WINDSPERGER: *Sonate D-dur für Cello solo.* Verlag: W. A. Gustav Müller, Leipzig.

Im allgemeinen bin ich kein Freund von Solosonaten für Violine und gar für Violoncell, da derartige Werke nur gar zu leicht den Charakter von reinen Übungsstücken annehmen und sich in der Häufung technischer Schwierigkeiten gar nicht genug tun können. Um so erfreuter war ich, in dieser Sonate die rein musikalischen Aufgaben mehr in den Vordergrund gestellt zu finden. In den drei knappen Sätzen stecken hübsche musikalische Einfälle; ganz besonders in den stimmungsvollen langsamen und in dem nur leider gar zu kurzen, ins Finale eingeschobenen Lento. Anmut und Fröhlichkeit zeichnen die Ecksätze aus. *Wilh. Altmann*

ERNST TOCH: *Capriccetti. Piano op. 36.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Es sind wohl Nachfolger der Genrestücke einer weit zurückliegenden Ära und Zeitgenossen von Schönbergs Klavierstücken. Kapriziös sind die Ostinatoformen oder die führenden Stimmen oder die Imitationen. Die graziösen und humorvollen wiegen schwerer als die nachdenklichen. *Erich Steinhard*

MARTIN FREY: *Acht Tanzspiele für Klein und Groß op. 72.* Verlag: Carl Merseburger, Leipzig 1926.

Liebenswürdige Gebilde von ansprechender Melodik, bei denen man bewundern muß, mit welcher erstaunlichen Sicherheit die dem Maße so kleiner Formen eben noch genehmen Mittel gewählt sind. Das ist um so mehr zu schätzen, als der Komponist sich nicht auf die üblich volkstümliche, aber schon reichlich abgeschmackte Art beschränkt. *Siegfried Günther*

FRANZ SCHMIDT: *Chaconne für Orgel.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Mit dieser Chaconne setzt Schmidt die Reihe seiner bis jetzt veröffentlichten umfangreichen Orgelkompositionen fort. In sehr geschickter flüssiger Satzart wird hier die klassische Form der Chaconne mit südlich romantischem Geist erfüllt. Eine weltlich heitere Aktivität beherrscht diese Musik, durch lyrische Episoden von zart-duftiger Schönheit unterbrochen. So wenig gegen die Musik selber zu sagen ist — über ihre besondere Eignung als *Orgel*musik kann man verschiedener Ansicht sein.

Fritz Heitmann

SIGFRID WALTHER MÜLLER: *Choralimprovisationen für Orgel Werk 10.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Der Komponist ist sichtlich bemüht, eigene Worte zu finden und sich von seinen Vorbildern möglichst unabhängig zu machen. Daraus mögen allerlei Ungereimtheiten und Härten in der Stimmführung, auch harmonische Überraschungen zu erklären sein. Dennoch steckt mancherlei Gutes in dem Heft, das Erwartungen für die Zukunft Müllers weckt. Unverkennbar lyrische Veranlagung gibt den nirgends trockenen Grundklang dieser kleinen Stimmungsbilder her, von denen das letzte in seinem festlichen Schwunge am besten geraten ist. Daß Oktavparallelen trotz aller Fortschrittlichkeit der Gesinnung nicht unbedingt schön zu nennen sind, mag der Komponist an verschiedenen Stellen seines opus 10 nachprüfen (über Quinten darf man ja schon lange nicht mehr streiten, selbst wenn kein Fall von Debussytis vorliegt!).

Ernst Schnorr v. Carolsfeld

ERWIN SCHWARZ-REIFLINGEN: *Schule des Gitarrenspiels. Teil I—III.* Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.

Die Schule, die nach ihrem vollständigen Erscheinen 5 Hefte umfassen wird, zeichnet sich besonders durch einen vortrefflichen methodischen Aufbau aus. Gleich das erste Heft behandelt eins der Grundelemente des künstlerischen Gitarrespiels, die Tonbildung, mit vorzüglicher Gründlichkeit und großer Klarheit. Der erklärende Text wird durch eine Anzahl guter photographischer Abbildungen wirksam unterstützt. Das zweite Heft enthält einen knapp gehaltenen Abriß der Harmonielehre, deren Kenntnis dem Spieler der Gitarre, als eines Harmonieinstrumentes unerläßlich ist. Weiterhin folgen einige Präludien und anderes Übungsmaterial, dessen geschickte progressive Anordnung den erfahrenen Pädagogen verrät. Ein Kapitel behandelt die Begleitung zum Gesang, ein weiteres bringt erschöpfendes Material zum Tonleiterstudium, das durch sorgfältige Fingersätze besonders wertvoll gestaltet ist. Das dritte Heft führt mitten in die gitarristische Literatur hinein. In richtiger Wertschätzung des Zusammenspiels mit anderen Instrumenten behandelt das erste Kapitel die Gitarre in der Kammermusik und bringt auch einige wertvolle Literaturangaben. Naturgemäß überwiegt in diesem Heft das Notenmaterial gegenüber dem Text. Kapitel III—VIII enthält in vorbildlicher Anordnung einen Auszug aus der reichen Etüdenliteratur, die der Gitarre zur Verfügung steht. Nach einigen Ausführungen über Verzierungen und Flageolettöne wird dann zum Lagen- und Barréspiel übergegangen, das seiner Wichtigkeit entsprechend ausführlich behandelt wird. Zusammenfassend kann gesagt werden, daß das Werk unzweifelhaft eine der wertvollsten Gitarreschulen ist.

Erich Schütze

PAUL HINDEMITH: *Liederbuch für mehrere Singstimmen op. 33.* 1. Heft. Sechs Lieder nach alten Texten. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Hindemith, Křenek und Petyrek stehen an der Spitze der neuen Madrigalliteratur des 20. Jahrhunderts. Fast jedes Jahrhundert hat seine Charakterzeichen dieser Kunstform aufgeprägt. Auch das 20. Jahrhundert versuchte die Form zu stigmatisieren. Am besten scheint dies Petyrek gelungen zu sein, er fängt in Expressionen, die zur Innigkeit führen, das Empfinden der Gegenwart ein, Křenek schreibt in einer glatten, ihn sonst gar nicht kennzeichnenden Weise Vokalmusik zu neueren Texten. Hindemith archaisiert bewußt und sieht sein Vorbild in der alten deutschen Renaissance, die er meisterlich widerspiegelt, ohne dabei persönlichste Hindemithsche Harmonik aufzuzeigen.

Erich Steinhard

ERWIN LENDVAI: *Chorvariationen für 3-, 4- und 5stimmigen gemischten Chor ohne Begleitung op. 28. — Neue Dichtung für Männerchor a cappella op. 19.* Heft IV u. V. — *Monumenta gradualis.* Collectio carminum sacrorum ad 3—16 voces aequales et inaequales *op. 37.* Liber I. und II. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Lendvai hat einen eigenen Chorstil, und überall will er neue Wege weisen. Sein ideales

Streben führt ihn oft zu schönen Blüten, z. B. in den Chorvariationen. Allerdings kann nicht verschwiegen werden, daß vieles durch diesen Stil mehr gelehrt als frisch empfunden und erlebt klingt und daß man dann vor lauter Ranken einen wirklichen, zu Herzen gehenden und einprägsamen Einfall vergeblich sucht. Jedenfalls bleibt hoch einzuschätzen das inbrünstige Ringen des Komponisten, unsere Chorliteratur aus ausgefahrenen Geleisen heraus und in neue Bahnen zu lenken.

Emil Thilo

RICHARD WETZ: *Vier altdeutsche geistliche Gedichte für unbegleiteten gemischten Chor. 46. Werk.* Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Die alten Texte (von unbekannter Seite, von Thebesius, Decius, H. v. d. Aue) erlangten mit ihrer herben Lyrik durch R. Wetz ein Gewand, das den archaisierenden Ton festzuhalten bestimmt ist, aber mit harmonischen Bedingungen und gelegentlich unerschrockenen Stimmführungen, die — außer, daß sie jenen Grundklang fixieren — die Schwierigkeiten der chorischen Ausführung multiplizieren. Trotz Vorwaltens des homophonen Prinzips ist den Stimmen doch auffällige Selbständigkeit mit kühnen Gängen gesichert und das Sangbare ebensowenig wie das »Dankbare« (bei vorzüglicher Darlegung!) außer acht gelassen. Die verzwickte Akkordik (an sich fraglos sehr fesselnd, ohne Verschrobenheiten) ist auf alle vier (»Fragen vor Gottes Leiden«, »Kreuzfahrerlied«, »Passionsgesang«, »Geistliches Abendlied«) nahezu gleichmäßig verteilt, stellt aber die Reinheit der künstlerischen Gesinnung niemals in Frage. *Wilhelm Zinne*

BRUNO STÜRMER: *Lieder der Landsknechte für vierstimmigen Männerchor a cappella op. 33.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Ein neues Heft Chöre von Stürmer bringt wirklich immer etwas Neues, wenn er den Ausführenden in bezug auf Treffsicherheit auch meist etwas viel zumutet. Gleich das erste und leichteste der Stücke »Ordenslied« fällt durch seine charakteristische Stimmung und Farbe auf. *Emil Thilo*

PAUL MÜLLER-ZÜRICH: *Te Deum für Sopran- und Baßsolo, gemischten Chor und Orchester op. 11.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Das Stück hat eine tonale, leicht verständliche Sprache und empfiehlt sich dadurch auch für mittlere Chorvereinigungen. Der Chorsatz ist von einem ausgezeichneten Kenner geschrieben, auch der Orchesterpart ist einfach gehalten und hat meist nur eine Unterstützungsrolle. Trotzdem ist das Ganze ein eindrucksvolles Werk und weist warm empfundene und feierliche Momente auf. *Emil Thilo*

WILH. KOEHLER-WÜMBACH: *Psalm 116 für achtstimmigen gemischten Chor op. 31.* Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Die melodische und harmonische Welt dieses Stückes mutet unserer heutigen Zeit etwas altfränkisch an. Trotzdem kann der Psalm mittleren Chören seiner Eingängigkeit und Sangbarkeit wegen empfohlen werden, ehe sie sich an Schwereres wagen. *Emil Thilo*

FRANZ BACHMANN: *Missa fidei für siebenstimmigen gemischten Chor op. 6.* Verlag: Richard Birnbach, Berlin SW.

Diese Messe, die vom Staats- und Domchor aus der Taufe gehoben worden ist, zeigt auch in der vorliegenden Partitur ihren größten Vorteil darin, daß sie für alle Stimmen sehr sanglich geschrieben ist und ihnen nur wirklich Ausführbares zumutet. Bei allem Ernst der Konzeption fehlt der Erfindung und der ganzen Struktur noch ein eigenes Gesicht.

Emil Thilo

JOSEPH HAAS: *Zwei Reiterlieder für vierstimmigen Männerchor a cappella op. 67.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Effektvolle, virtuos hingeworfene Stücke, die ihre Wirkung nicht verfehlen werden, wenngleich der Vorwurf des zweiten, der Vorbeimarsch der Husaren und der sich darob entzündenden Mädchenherzen in der jetzigen Zeit etwas veraltet anmutet. *Emil Thilo*

WILHELM RINKENS: *Neue Dichtung für gemischten Chor.* König Sommer (a cappella), Idyll (a cappella), Der Trommelgraf (Klavier, Pikkoloflöten, Trompeten und Schlagzeug) *op. 40.* Verlag: Robert Forberg, Leipzig.

Nette, unterhaltsame Sachen, die den Chören Freude machen werden. Den Sopranen wird in bezug auf die Höhe reichlich viel zugemutet.

Emil Thilo

OTTO SIEGL: *Zwei fröhliche Madrigale op. 45.* Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Sehr empfehlenswerte Stückchen, in denen es wirklich lustig zugeht und die den Stil des Madrigales auf das beste treffen. *Emil Thilo*

OPER

BERLIN: Die Abwesenheit *Kleibers* hatte die Verschiebung der Kurt Weillschen »Royal Palace« verursacht. Die Lücke wurde ausgefüllt durch eine Neueinstudierung des »Palestrina«, die trotz allem Aufwand an guten Kräften unter *Szell* eine Geduldsprobe für die Zuhörer wurde. Wer es noch nicht empfunden hatte, dem mußte bewußt werden, daß der Komponist *Hans Pfitzner*, hier mehr als sonst, mit Ersatzmitteln arbeitete. Auch die Erwartungen, mit denen man einer Neueinstudierung des »Barbier von Sevilla« entgegensah, erfüllten sich nicht. So freundlich das Haus dem Lustspiel entgegenkam und so sehr eine auf italienische Vorbilder gestützte Regie den durch *Pirchan* neuartig ausgestatteten Raum benutzte: es blieb, außer dem Figaro *Schlusnus'* und dem Bartolo *Heinrich Schulz'*, kaum mehr als Mittelmäßiges zu hören. Da auch dem dirigierenden *Szell* die Grazien nicht übermäßig hold sind, atmete die Aufführung nicht gerade den Geist des Südens. Nun endlich erschien am Platz der Republik »Royal Palace« von *Kurt Weill.* Es sollte etwas wie eine Sensation werden: man wußte, daß hier der Film in ausgedehntem Maße für die Oper in Bewegung gesetzt werden sollte. Das mag für die Opernbühne sensationell sein, in der Operette und Revue ist ja höchste Aktualität immer schon Trumpf. Die enge Verknüpfung der Gattungen ist ebenso originell wie gefährlich. Es ist immer zu befürchten, daß alles Revuemäßige die Aufmerksamkeit von dem Wesentlichen, also der Musik, ablenkt. Der Text *Iwan Golls*, eines Dichters, der von der Aktualität lebt, wird für den Komponisten Kurt Weill besonders bedrohlich, weil keine straff geführte Handlung, sondern sehr viel falsches Sentiment neben der Gegenständlichkeit des Films ins Spiel gebracht wird. Royal Palace heißt eine tragische Revue; gestaltet sich aber wirklich tragisch nur für den Komponisten, der glaubt, einen für ihn geeigneten Vorwurf gefunden zu haben, aber doch nicht viel mehr als den Jazz, das Ballettmäßige und das Pantomimische aus ihm herausholen kann. Man kann nicht einmal behaupten, daß diese unter Musik gesetzte tragische Revue kurzweilig sei. Denn die Tatsache, daß drei Männer vergeblich um eine Frau werben, ist nicht unterhaltend genug, und der Notbehelf, die Maschinerie als Surrogat für das Dramatische arbeiten zu lassen, zu offensichtlich, um nicht bei nachdenklichen Zuhörern Bedenken zu erregen. Glücklicherweise für den Dichter und für den Komponisten störte dies, mindestens bei der Uraufführung, nicht sehr; die Zuhörer waren gern bereit, sich in Zuschauer zu verwandeln, sobald der Film gedreht wurde. Kurt Weill konnte sein Geschick auch als Kinobegleiter beweisen; er ließ das Soloklavier ebenso wirksam in Tätigkeit treten wie das Schlagzeug. Aber besser als Auto, Flugzeug, Drehscheibe, Rundhorizont konnte er es natürlich auch nicht machen. Sein Können im Satirischen und Grotesken, an Strawinskij geschult, wurde hier ebenso offenbar wie in der Kantate »Der neue Orpheus«, gleichfalls auf Worte von Iwan Goll, die die Stimmung vorbereiten helfen sollte. Dies war eine ins Opernhafte gewandte Kabarettnummer, mit der sich *Delia Reinhardt* ebenso zu plagen hatte wie später mit der weiblichen Hauptpartie der »Royal Palace«. Ein Violinsolo der Kantate weist auf die Verwandtschaft mit Strawinskijs »Geschichte vom Soldaten« hin, der auch sonst bei allem Witzigen und Grotesken Pate gestanden hat. Kleiber eiferte für den Komponisten. Einen wirksameren Ausdeuter seiner künstlerischen Absichten konnte sich Kurt Weill nicht wünschen. Die Pointe saß, soweit sie konnte. Die Bühnenbilder von *P. Aravantinos* und die Regieleistung *Hörths*, der den Film in der Oper mit besonderem Eifer vertrat, taten ein übriges, um Royal Palace emporzuheben. Ob aber der Komponist trotz all seinem Talent hiermit glücklicher sein wird als mit seinem »Protagonisten«, bleibt abzuwarten. An diese Uraufführung schloß sich die Erstaufführung von Manuel de Fallas »Don Pedros Puppenspiel«. Ins Opernhafte gewandt, verfehlte sie ihr Ziel. De Fallas reizendes Werk, das ich nach der Züricher Aufführung besprochen habe, blieb ohne stärkeren Widerklang.

Adolf Weißmann

ANTWERPEN: Die hiesige Erstaufführung von Leoš Janáčeks Jenufa darf als eine Glanzleistung unserer *Vlämischen Oper* bezeichnet werden. *Fernande Hougaerts* war eine in Vortrag und Darstellung ebenso temperamentvolle wie anmutige Jenufa, der *E. Janiella* als stark dramatische Küsterin ebenbürtig zur Seite stand. Alle anderen Rollen waren ebenfalls sehr gut besetzt, und die Sänger hatten sich mit dem aparten Vortragsstil der Janáčekschen Musik trefflich abgefunden, namentlich in der tief erschütternden

Schlußszene des zweiten Akts. Das Orchester unter *Julius J. B. Schrey* wurde den schwierigen Aufgaben der herrlichen Partitur vollauf gerecht.
Zu erwähnen ist ebenfalls eine stilistische Neueinstudierung von *Uyttenhoves* »Marieken van Nijmegen« mit *F. Hougaerts* in der Titelrolle. An bemerkenswerten Repertoireopern wurden, zum Teil völlig neueinstudiert, Der fliegende Holländer, Tannhäuser, Tristan, Sadko und Hoffmanns Erzählungen herausgebracht. Ferner hörten wir den italienischen Tenor *Sylvano Isalberti*, der hier ein paar erfolgreiche Gastspiele als Don José absolvierte. Unser Opernballett erwarb sich ein besonderes Verdienst mit der prachtvoll gelungenen Erstaufführung von *Florent Schmitts* »Tragödie von Salome« und der ebenfalls sehr schönen Neueinstudierung von Ravels »Daphnis und Chloe«. Der vielgerühmte *Rosenkavalier-Film* wurde uns endlich auch in vortrefflicher musikalischer Ausstattung geboten. In dieser neuen Fassung wurde das Werk vom Publikum geradeso beifällig aufgenommen, wie bei der vor einigen Monaten stattgehabten Erstaufführung der Urfassung in der *Vlämischen Oper*.
Ebenfalls zu verzeichnen ist die *Uraufführung* im *Prado-Theater* des vlämischen Singspiels »Sepp'l«, für dessen Musik der auch außerhalb unserer Grenzen günstigst bekannte vlämische Liederkomponist *Emiel Hullebroeck* zeichnete. In dem *fünfjährlichen Preisausschreiben* für ursprüngliche vlämische Opern, dessen Ausschuß aus den Herren *L. Mortelmans*, *P. Gilson* und *Aug. De Boeck* zusammengesetzt war, wurde die Oper »Meivuur« von *Pol de Mont* (Text) und *Jef Van Hoof* (Musik) mit einem ersten Preise ausgezeichnet. *Hendrik Diels*

BAMBERG: *Lukas Böttchers* »Lagunenfieber«, Musikdrama in zwei Szenen, gelangte am hiesigen Stadttheater unter Leitung des Komponisten zur erfolgreichen *Uraufführung*. Der nach einer Novelle von Kurt Münzer vom Komponisten bearbeitete Text erwies sich als bühnenwirksam, dürfte jedoch in der Exposition eine wesentliche Kürzung zugunsten einer dramatischen Belebung erfahren. Die Musik, die noch nicht ganz frei von veristischen Momenten ist, zeichnet sich durch hervorragende, oft aparte Instrumentation aus. Vorherrschend ist eine gemäßigt moderne Diktion mit manchmal impressionistischem Einschlag. Die beiden Szenen sind durch ein sinfonisches Zwischenspiel verbunden. Das Werk ist chorlos. Um den Erfolg machten sich die Hauptdarsteller, die vielversprechende *Gretl Beck*, *Walter Streckfuß* und *Fred Aeschimann* besonders verdient. *Karl Schäfer*

BARMEN-ELBERFELD: Die wenig glückliche Zusammensetzung unseres Opernpersonals macht die Arbeit des Berichterstatters nicht ganz leicht. Wir können z. B. von Wagner nur Lohengrin angemessen besetzen. Über dem Orchester waltet *Franz v. Hoeßlins* Kunst, den Klang zu veredeln und zu beseelen. Die Regie ist hauptsächlich »anders ...« Janáčeks »Jenufa« brachte es zu einem großen Erfolg, weil der Regisseur *Hans Lange* das Natürliche betonte und über Einzelheiten hinweg einen frischen Gesamteindruck zu erzielen vermochte. Der feinen Partitur gab *Fritz Mechlenburg* den nötigen Fluß.
Walter Seybold

BUDAPEST: Endlich hatte auch die kgl. ung. Budapester Oper ihre Strawinskij-Premiere. Zwar eine ganz kleine, mit dem Ballett Petruschka. Die Aufführung war sowohl musikalisch wie choreographisch frisch und lebendig. Dafür sorgten am Pult Dirigent *Rékai*, auf den Brettern Oberregisseur *Gábor*, für die Dekorationen *H. Oláh*. Die Hauptdarsteller: Frl. *Ptasinszky*, sowie die Herren *Brada* und *Andor* boten beste tänzerisch-pantomimische Kunst. »Fanny«, lyrische Oper in vier Akten, Text von J. Mohácsi, Musik von B. Szabados, war die *Uraufführung* der Oper zu Budapest. Nach einer Novelle von Kármán behandelt der Textdichter den tragischen Lebenslauf der Heldin obigen Namens ziemlich frei, um sie endlich getreu der Novelle an unglücklicher Liebe sterben zu lassen. Eine, sogar für die Opernbühne, ohne stark gezeichnete Prädisposition (wie es zum Beispiel bei Werther, Manon oder Mimi der Fall ist) etwas unglaubliche Angelegenheit. Aber schließlich sind wir an der Wende des 18. Jahrhunderts, im Zeitalter der blühenden Romantik und keimenden Revolution. Der illustre Komponist, Verfasser des zur zweiten Nationalhymne gewordenen ungarischen Credo sowie älterer Bühnenwerke, schildert in der Musik mit kundiger Hand und in zeitgetreuem Stil die gegensätzlichen Strömungen des 18. Jahrhunderts. Musikalisch am reizvollsten die Ballszene im 3. Akt, mit dem doppelten Orchester (seit der Ballszene von Don Juan eine dankbare Aufgabe) und mit der abwechselnden Liebes- und Tanzmusik. Ein schönes Vorspiel zum 4. Akt faßt alles in der Musik

bisher Gesagte geschickt zusammen. In den aufrichtigen Erfolg des Abends teilten sich außer den Verfassern die trefflichen Hauptdarsteller, *Elisabeth Sándor*, *Gitta Halász*, die Herren *Székelyhidy*, *Palló* und *Szende*, am Pult *Tittel*. Herr *Oláh* schuf packende Bühnenbilder, und Herr *Szemere* sorgte meisterlich für lebendige Szenen. *E. J. Kerntler*

DORTMUND: In der Oper gab es in guten Neueinstudierungen, die indessen szenisch zu wünschen übrig ließen, mehrere Wagnersche Werke und zuletzt Puccinis »Turandot«, deren Eigenart und technische Frische überraschte und die außerdem von *Ludwig Görz* stilistisch hervorragend ausgestattet war. Ein Abend mit temperamentvoll erfaßten Tanzpantomimen (»Ogelala« nach einer mexikanischen Idee, musikalisch freilich von *Erwin Schulhoff* recht dürftig bedacht), ein »Totentanz« in drei Bildern von der Tanzmeisterin *Hannah Spohr* ausdrucksvoll gestaltet nach zusammengestellter Musik und die in einen Puppenhimmel versetzte »Puppenfee« von *Beyer* hinterließen künstlerische Eindrücke. Um Ausführung und Leitung der Opernabende machten sich verdient *Elsa Förster* (Köln) als ausgezeichnete Turandot, ferner *Margarethe Teschemacher*, *Willi Moog* und *Gustav Wünsche*, Kapellmeister *Pella* und *Wolfram*, der nächstens in den Ruhestand tritt, als Regisseur *W. Aron*. Kapellmeister *Bruno Zilzer* (Aussig) wurde verpflichtet. *Theo Schäfer*

DRESDEN: Gerhart Hauptmanns realistisches Traumspiel »Hanneles Himmelfahrt« ist von *Paul Græner* zur zweiaktigen Oper umgestaltet worden. *Georg Græner*, der Vetter des Komponisten, hat Hauptmanns Original unter starker Kürzung des realistischen Rahmens und gedrängter Hervorhebung der visionären Romantik zu einer, Hauptmanns Sprache und Poesie immerhin noch wahrenden dramatischen Skizze vereinfacht, die der Musik erlaubt, des dankbaren Stoffes mächtig zu werden. Die Dresdener Staatsoper brachte das Werk unter *Fritz Busch* als *Uraufführung* heraus. Inmitten der geistreichelnden amüsanten Jazz- und Filmorgien neuesten Opernstils, ist der Bühne damit wieder einmal ein Werk geschenkt, das den rechts gerichteten Flügel der Gegenwartskunst verstärkt. Ein Werk, das bei aller persönlichen Selbständigkeit doch in die Nähe Hans Pfitzners und seines »Palestrina« rückt, wegen des Strebens nach Vertiefung, Durchgeistigung, Verinnerlichung, wegen seiner idealen Tendenz, wegen seiner schlichten, einfachen Problemlosigkeit auch, die von Bluff, von äußerer Wirkung nichts weiß und als Seelensprache zur Seele sprechen will. Die Töne, mit denen Græner die Fieberträume des armen, vom Leben zermürbten, im Sterben aber alle Herrlichkeit naiv kindlichen Himmelsglaubens schauenden Proletariermädelchens verklärt hat, haben abseits Atonalität und jüngsten Zersetzungs-Hautgout altromantische Melodie und Harmonie in gewählter, von überlegenem Können und feinem Geschmack beherrschter Neuformung aufleben lassen. Mit einer gewissen Askese unter Verzicht auf starke Gegensätze und wechselnde Farben doch bezwingend in ihrer Herzlichkeit und mit einer pompösen Schlußsteigerung zur chorisch monumental erfaßten Apotheose. In schöner musikalischer Abklärung wurde die Dresdener Aufführung allen diesen Intentionen gerecht. *Erna Berger* war eine Hannele von entzückend echter Kindlichkeit in Erscheinung und Ausdruck, *Curt Taucher* ein Lehrer Gottwald mit dem überzeugenden warmen und lichten Ton einer echten Christusnatur, *Helene Jung* eine stimmlich prachtvolle Vertreterin der mütterlich gütigen Krankenschwester. Für die szenischen Wunder hatte die Dresdener Bühne ihre reichen Mittel vorwiegend mit Glück eingesetzt. Der anwesende Komponist konnte sich eines schönen Erfolges erfreuen. *Eugen Schmitz*

DÜSSELDORF: Im Theater harrt man noch immer vergebens der neuen Dinge, die da kommen sollen. Obwohl unser Ensemble den technischen und stilistischen Anforderungen in Donizettis köstlichem »Don Pasquale« nicht immer gewachsen ist, hinterließ die mit frischem Geist angefaßte Ausgrabung sympathische Eindrücke. *Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: Es ist nachzutragen die *Uraufführung* von *Paul v. Klenaus* jüngstem Bühnenwerk: der »Lästerschule«. Ein Buch, das *R. S. Hoffmann* nach dem alten Lustspiel von Sheridan fertigte, wird Anlaß zu einer Stiloper, die sich völlig auf die Mittel antiquarischer Buffodramatik beschränkt; so völlig wie am Ende nicht einmal die echten Buffoopern mit den Ingredienzien ihrer Zeit haushielten. Das Werk begibt sich damit, bewußt wohl, aller Aktualität und vermochte denn auch nur wenig Resonanz zu wecken. Die Aufführung unter *Krauß* und

Wallerstein hielt sich auf guter Höhe. — Ereignis war ein Tanzabend der *Argentina*, deren Schönheit den gewesenen Tanzstil von vielleicht 1880 schwermütig erstrahlen macht. Ein Musikbericht hätte von der Magie ihrer Kastagnetten füglich mehr zu reden als von zahlreichen Konzerten: mit ihnen setzt sich der Rhythmus aus sich selbst allein seine komplementäre Harmonik und Melodik.

Theodor Wiesengrund-Adorno

GENUA: Leider konnte ich die Eröffnungsvorstellung der diesjährigen Stagione, den »Siegfried«, nicht hören. Aber *Mario Panizzardi*, der beste Wagner-Kenner und unbeirrteste Wagner-Propagandist Italiens, berichtete mir, daß neben manchen gelungenen Einzelheiten die Gesamtaufführung durch die Unzulänglichkeit des Trägers der Titelpartie beeinträchtigt gewesen sei, während das Orchester sich ausgezeichnet gehalten habe. Es ist überhaupt staunenswert, was diese nur für ein paar Wochen zusammengetrommelten italienischen Opernorchester unter ihren größtenteils famosen Dirigenten leisten. Dieses Mitatmen des ganzen Orchesters mit den Sängern, dieses elastische Nachgeben des Kapellmeisters kam mir um so schätzenswerter vor, als ich an einer großen deutschen Opernbühne in der Zwischenzeit einer Tristan-Aufführung beigewohnt hatte, wo es im Verlaufe des Abends vielleicht ein halbes dutzendmal zu unheimlichen Katastrophen kam, lediglich, weil der Dirigent nicht nachgeben wollte. Unnachgiebigkeit gehört in die Proben, nicht in die Aufführungen: dieses Prinzip bewährt sich auf der italienischen Opernbühne, an der ohnehin kein Überfluß an Proben ist, glänzend. »Hänsel und Gretel«, das ursprünglich angesetzt gewesen war, erschien nicht; auch Weber und Beethoven mußten ihre hundertjährige Unsterblichkeit hier ungefeiert sehen, obwohl doch wahrlich »Freischütz« oder »Fidelio« kaum mehr Mühe verursacht hätten, als die denn doch schon sehr runzelig gewordene »Norma«. Eine in Deutschland nicht auf dem Spielplan stehende Oper lernte ich in der »Fedora« von *Giordano* kennen. Der Mangel an einem wirklich guten Textbuch hat diesem, trotz Mascagni und Puccini, vielleicht geschmackvollsten italienischen Opernkomponisten bisher den ganz großen Erfolg versagt. Nicht ohne Wehmut verläßt man nach Puccinis »Turandot« das Haus: vielleicht das betrüblichste Harakiri, das je ein Musiker an sich vollzogen! Mag es nun Versagen oder Absicht gewesen sein, der Komponist spricht auf einmal eine ganz andre Sprache, als wir an ihm gewohnt waren! Was Wunder, wenn ihn die Welt nicht verstehen will und sich an Kostümen und Dekorationen, an denen nicht gespart wurde, für die musikalische Enttäuschung schadlos hält. Die Aufführung unter der Leitung des Maestro *Bavagnoli* stand auf der Höhe ihrer Aufgabe, deren größte Puccini diesmal bekanntlich dem Chor zugewiesen hat. Außer der kurzen Tenorepisode »Nessun dorma«, die dann als einzige »Perle« der Vollender der Oper Alfano am Schluß schlagerartig noch einmal aufglänzen läßt, haben die Solisten kaum je Gelegenheit, sich melodisch zu ergießen.

F. B. Stubenvoll

GERA: Eine sehr bemerkenswerte *Uraufführung* auf tondichterischem Gebiet rief in das *Reußische Theater*. Die Oper »*Rosiera*« (»Rosenkönigin«) des Italieners *Vittorio Gnecchi* ist ein Werk, dem eine besondere Note eignet und das durch seine Hochwertigkeit erfreut. Die Handlung der Tonschöpfung, die sich als »tragisches Idyll« aus der Rokokozeit gibt, ist aus einem Werk von Alfred de Musset erwachsen und variiert, ähnlich wie des Spaniers de Falla jüngst uraufgeführtes Werk »La vida breve«, das alte Thema von der verratenen Liebe. Der feinsinnige Tondichter, den wir in Deutschland bereits aus verschiedenen Werken kennen, weiß den Stoff musikalisch trefflich auszumünzen. Er ist ein Eigener und ein Könner, der in seinem Schaffen — die »Rosiera« ist übrigens bereits gegen 1910 entstanden — weitab von den Veristen führt. Die Aufführung, durch *Ralph Meyer* liebevollst vorbereitet und gefördert, war als ein künstlerisches Ereignis zu werten. *Carl Zahn*

GRAZ: In den Prunkräumen unseres Opernhauses nisten noch immer die Fledermäuse ... Der Kunst Mozarts und Wagners verschlossen, sind sie um so weiter geöffnet der sogenannten »leichten« Muse, dann auch der ernsten Kunst des Schauspiels (während das Schauspielhaus vollständig dem Kinobetrieb überantwortet worden ist). Mit dieser kulturell nicht erfreulichen Tatsache erübrigte sich auch eine Fortsetzung dieses Berichtes, wäre nicht zu vermelden, daß vereinzelt doch auch musikalische Abende von einigem Profil veranstaltet werden. Ein solcher Abend brachte die Pantomime »Der Schleier der Pierette« mit der Musik *Ernst v. Dohnányis* zur Erstauf-

führung. Manches an dieser Musik spricht eigenartig an: das von Erdenschwere Losgelöste, das absolut Tänzerische, der lebendige Rhythmus. Manches befremdet: eine eigentümliche Schwarz-Weiß-Zeichnung, die auf warme Koloristik zu verzichten scheint. Als Vertreter der Hauptfiguren waren Gäste von anerkanntem Ruf: *Anny Schwaninger* und *Sascha Leontiew* gebeten worden, die viel Beifall fanden. — Zu Ehren des 70. Geburtstages *Wilhelm Kienzls*, der Graz seine Wahlheimat nannte, bis er sich entschloß, seinen Lebensabend in Wien zu verbringen, wurde »Der Evangelimann«, ein paar Wochen später »Der Kuhreigen« mit Gästen aus Wien gebracht, während unser städtisches Orchester unter *Oswald Kabasta* den instrumentalen Teil der Partitur zum Erklingen brachte. Der eigentliche Festabend vermittelte, geleitet vom Komponisten selbst, Bruchstücke aus der Oper »Don Quixote«, das heitere Chorwerk »Fasching«, dargeboten vom *Grazer Männergesangverein* unter seinem Chormeister *Roman Köle* und die Erstaufführung des symbolischen Spieles »Sanctissimum«, geleitet von *Oswald Kabasta*. Der dichterische Teil des Werkes, verfaßt von *Henny Bauer* (der Gattin des Komponisten) birgt viele poetische — aber wenig dramatische — Stellen, die Musik Wilhelm Kienzls, ihrem Grundcharakter nach weihevoll, gediegen, tonsatt und von einer Abgeklärtheit, die das Wissen des Gereiften allein gebären kann, trägt den eigentlichen Erfolg, der denn auch nicht ausblieb und sich in stürmischen Ehrungen für das Geburtstagskind kundtat.

Otto Hödel

HALLE a. S.: »Nichts Neues vor Paris«, denn weder die Zauberflöte und Der Evangelimann noch Rheingold, Walküre und Siegfried haben den Reiz des Ungewöhnlichen, wenn nicht gelegentlich einmal der Münchener Meistersänger *Wilh. Rode* als Wotan die Gemüter erhitzte. Im Opernensemble ist immer noch der Wechsel an der Tagesordnung. *Martin Frey*

HAMBURG: Die *Stadttheater-Oper* kommt mit der Erfüllung von Verheißungen, die sich namentlich auf Neuinszenierungen von Wagner-Werken richten sollen, nur langsam vorwärts. Nach Lohengrin und Rheingold ergab sich eine zeitliche Lücke. Beide genannten sind in einer Neugestalt gesehen worden, von der schon deshalb nicht eigentlich Aufhebens zu machen ist, weil mit der neuen Szene des Intendanten *Leopold Sachse* die Leistungen Dr. *Loewenfelds* nicht überboten, ja eigentlich kaum eingeholt worden sind. Um bei der vorläufigen Ausnutzung der Puccinischen Turandot eine Belebung in den Gang der Dinge zu bringen, hat man die 50. hiesige Aufführung von Korngolds Tote Stadt zu akzentuieren sich bemüht und ihr bald Straußens Salome und zu guter Letzt Die Frau ohne Schatten, diese letzte mit Vorteilen einer trefflichen Besetzung (die Damen *Münchow*, *Kalter*, *Falk*) folgen lassen. *Wilhelm Zinne*

HANNOVER: Die *Städt. Oper* fährt fort, die Wagnerschen Tondramen nacheinander in die Quetschmühle ihres Stilisierungsverfahrens unter möglichster Ausschaltung der »veralteten« Regievorschriften ihres Schöpfers zu bringen. So wurde an dem »Lohengrin« gelegentlich einer Neueinstudierung das bezeichnete Experiment vollzogen, zum Nachteil der Bühnenwirkung, woran indes auch die Regie *(Bruno v. Niessen)* nicht ganz schuldlos ist. Allerdings mußte sich die Regie mit der gegebenen Raumgestaltung abfinden, so daß z. B. das ganze Brautlied hinter der Szene gesungen wurde, da von dem Hochzeitszuge in dem engen, durchaus nicht dem »duftenden Raume, zur Liebe geschmückt« entsprechende Brautgemache nur für den König und die wenigen das Paar umschreitenden Frauen Platz war. Eine Geschmacklosigkeit war es, Lohengrin bei der Gralserzählung varietéartig unter einen grellen Lichtkegel zu stellen sowie zu Anfang der Szene den heranziehenden Fähnlein von Frauen aus dem Volke das Geleit geben zu lassen. In den Hauptrollen: *Fritz Blankenhorn* und *Luise Schmidt-Gronau*.

Albert Hartmann

KASSEL: Die Kasseler Staatsoper steht zur Zeit unter dem Eindruck des Abschiedes ihres Intendanten *Paul Bekker*. Bekker hat hier seinen Posten am 1. September 1925 angetreten. Und damals war eine Reform der Staatsbühne in gründlichster Beziehung notwendig. Diese von Grund aus umwälzende Arbeit hat Bekker innerhalb der zwei Spielzeiten, die ihm beschieden waren, nicht leisten können. Denn hierfür hätte mehr als noch einmal soviel Zeit gehört. Deshalb war das vornehmste Bestreben des Intendanten, langsam, stetig reformierend zu wirken. Man hoffte, Leute von seinem und Křeneks Rang würden gleichsam von innen heraus ihre Führung und Leitung, ihre geistige Willensrichtung geltend

machen. Und dies begann auch spürbar zu werden. Es hatten wenigstens einige verheißungsvolle Anfänge eingesetzt, die Kassel über seine provinziale Mittelmäßigkeit hinausheben sollten, und die es vielleicht wieder zu einem, wenn auch kleinen künstlerischen Zentrum gemacht hätten. Die Uraufführung des Křenekschen Werkes »Orpheus und Eurydike« war in dieser Richtung wegweisend. Leider scheinen nun die angesponnenen Fäden wieder abgerissen. Seit Křeneks hiesiger Uraufführung erlebten wir in der Oper nur eine sehr farbige, bildmäßig zum Teil sehr feine, temperamentvoll rhythmisierte Neueinstudierung von Offenbachs »Orpheus in der Unterwelt« unter Bekkers Regie, dann eine schwächere Neuaufführung von Aubers »Schwarzem Domino«, immerhin dadurch bemerkenswert, daß dieses Werk im Opernspielplan heute sehr selten geworden ist. Fein, zierlich und stilistisch sicher erschien Boieldieus »Kalif von Bagdad« im Rahmen der Kammeroper-Reihe, mit deren Einrichtung sich Bekker ein besonderes Verdienst erworben hat. Denn in welchem anderen Operntheater sind diese Werkchen, vom Staub der Vergangenheit befreit, wieder ins Licht der Rampen gestellt worden?

Christian Burger

KÖNIGSBERG: Die Oper unseres *Landestheaters* brachte im Lauf der letzten Wochen zwei Neuheiten. *Hans Gáls* »Lied der Nacht« hat zweifellos musikalische Qualitäten. Wenn das Werk dessenungeachtet nach wenigen Aufführungen verschwand, trägt wohl das Textbuch, das in einem ziemlich abgestandenen Romantizismus schwelgt, die Hauptschuld daran. Die Aufführung unter Kapellmeister *Leschetitzky* war ausgezeichnet. Ebenfalls geteilten Gefühlen begegnete die musikalische Komödie »Don Gil von den grünen Hosen«. Man hat hier das Gefühl — viele Symptome deuten darauf hin —, daß uns *Walter Braunfels* vielleicht die lang ersehnte komische Oper schenken könnte. Vorbedingung ist aber auch für ihn natürlich ein gutes Libretto, das der Fall »Don Gil« leider vermissen läßt. Die Aufführung war auch hier durchaus beachtlich. Dr. *Weißmann*, einst Schüler von Braunfels, dirigierte, Intendant *Geißel* führte persönlich die Regie. — Den 50. Todestag von *Hermann Goetz* ehrte man mit einer Aufführung seiner »Widerspenstigen«, die damit endlich einmal nach Jahrzehnten in der Vaterstadt ihres musikalischen Autors erschien. Zu erwähnen ist noch eine ausgezeichnete Wiedergabe der »Mona Lisa« unter persönlicher Leitung von *Max v. Schillings*.

Otto Besch

LEIPZIG: Der Februar brachte der Leipziger Oper einen entscheidenden Premierenerfolg, die *Uraufführung* von *Ernst Křeneks* »Jonny spielt auf«. Die besondere Stellung, die Ernst Křenek unter den zeitgenössischen Opernkomponisten zuerkannt werden muß, kennzeichnet sich durch das Bestreben, eine opernmäßige Kunstform zu schaffen, die aufs engste dem herrschenden Zeitgeist verbunden ist. Damit ist bereits gesagt, daß man von Křenek kein Werk erwarten darf, das klanglich in eitel Harmonie schwelgt und das textlich lauter Edelmenschen auf die Bühne bringt. Wir wissen alle nur zu gut, daß sich heute eine recht fragliche Sorte von Zeitgenossen munter an der Oberfläche tummelt. In diese Welt, die keinen Ernst und kein Verantwortlichkeitsgefühl kennt, leuchtet Křenek mit seinem jüngsten Bühnenwerk hinein. Das bunte Geschehen der Handlung wird vorwärtsgetrieben von einem Quintett von Menschen, deren jeder nach normalen Begriffen mehr oder weniger defekt ist. Der Titelheld selbst, der schwarze Jazzbandführer Jonny, steht überhaupt jenseits von Gut und Böse. Und doch ist dieser schwarze Kerl mit seiner unverbrauchten Kraft noch die sympathischste Gestalt der Oper. Was ihm von Vertretern der weißen Rasse entgegentritt, ist Kruppzeug. Da ist ein vor Sentimentalität und innerer Haltlosigkeit geradezu zerfließender Komponist (Max). Da ist weiter eine Sängerin (Anita), der Typus der leichtlebigen, lockeren Operndiva. Da ist die Gestalt des Zimmermädchens Yvonne, der Typus des primitiven Triebweibchens, die auf alles pfeifend durchs Leben tanzt und jeder einzigen Nacht nachtrauert, die sie allein verbringen muß. Als noch schlimmeres Produkt des alternden Europas tritt uns endlich der Violinvirtuose Daniello entgegen, ein aufgeblasener, selbstgefälliger Geselle.

Ein sauberes Quintett, wie man sieht! Aber seltsam — wir haben uns wohl an diese Art Zeitgenossen schon so weit gewöhnt, daß uns ihre menschlichen Defekte gar nicht mehr recht ins Bewußtsein kommen. Wir lassen uns auch von ihnen gern einmal für kurze Stunden unterhalten. Es kommt dabei nicht so sehr darauf an, was eigentlich auf der Bühne geschieht. Die Geschichte von dem liebeskranken Komponisten und der von ihm vergötterten

Operndiva interessiert uns im Grunde ebensowenig wie das Ränkespiel des zwischen sie tretenden weißen Geigerkönigs Daniello und das Liebesgeplänkel zwischen Jonny und Yvonne. Was interessiert, sind nur die ungemein plastisch gesehenen kurzen Zeitbilder, die uns Křenek hier (in der Art des »Intermezzo« von Richard Strauß) vor Augen führt. Und man mag im einzelnen zu diesem Werk stehen, wie man will: Sicher ist, daß sich nicht ein einziger Besucher des Theaters langweilen wird. Und auch der beste Kenner der zeitgenössischen Opernliteratur wird sich bei diesem Werk Křeneks ganz neuen Situationen gegenübergestellt sehen. Das tägliche und nächtliche Treiben auf einem Hotelkorridor, zu dem die Klänge der Jazzband aus der nahen Hotelhalle herüberklingen, ist ein ebenso neues Sujet für die Oper wie die Vorgänge auf einem Eisenbahnsteig, eine tolle Fahrt im Automobil (mit Filmverwendung!) und schließlich ein auf der rollenden Erdkugel sieghaft stehender schwarzer Jazzgeiger.

Daß das Publikum zu diesem seinem jüngsten Opernwerk eine ungleich engere Fühlung gewinnen wird als zu irgendeiner seiner früheren Opernschöpfungen, verdankt Křenek neben der klaren Art der Szenenfolge aber vor allem dem Umstand, daß er musikalisch weitestgehende Konzessionen an das Empfinden unserer Zeit gemacht hat. Man mag es noch so sehr betrauern, aber bezweifeln läßt es sich nicht, daß heute Tausende und aber Tausende von irgendwelcher Kunstmusik innerlich kaum berührt werden, dagegen aber der aufpeitschenden Wirkung der Jazzrhythmen rettungslos unterliegen. Diesen Umstand hat sich Křenek bei seiner Komposition zunutze gemacht. Unbekümmert führt er Jimmy und Fox, Tango und Blues in seine Partitur ein, und zweifellos sind alle diese Stellen die musikalisch stärksten des Werkes. So wie man um Gottes willen hinter dieser Schöpfung nicht etwa eine tiefere künstlerische Offenbarung suchen darf, so sollte sich auch Křenek im gegenwärtigen Stadium seines menschlichen Reifens nicht daran wagen, für letzte und tiefste Empfindungen musikalischen Ausdruck zu suchen. Dabei gerät er nur ins Konventionelle. Sein ureigenstes Gebiet ist die musikalische Groteske und darüber hinaus die plastische Schilderung bestimmter Situationen, wobei ihm seine wiederholte frühere Betätigung auf dem Gebiet der Schauspielmusik jetzt besonders nützt. Dagegen lassen musikalisch alle Szenen des Werkes, in denen einmal ernstere Töne menschlichen Empfindens angeschlagen werden, kalt. Diese Szenen, also insbesondere die Zwiegespräche Maxens mit dem Gletscher und seine Soloszene, als er vergeblich Anitas Heimkehr erwartet, sind die einzigen des Werkes, in denen sich Längen fühlbar machen. Sie bringen auch die stilistische Einheitlichkeit des Ganzen in Gefahr, und es wäre zweifellos nur zum Vorteil, wenn Křenek bei späteren Aufführungen hier kräftige Striche zuließe.

Die Aufführung des Werkes in Leipzig brachte dem Werk einen ungewöhnlich starken, ans Sensationelle streifenden Erfolg. Er ist in erster Linie das Verdienst einer ungemein wirkungsvollen Inszenierung des Stückes durch *Walter Brügmann*. Diesem vom Schauspiel her kommenden Regisseur, der eine spezifische Begabung für das Groteske sein eigen nennt, bot gerade dieses Werk ungeahnte Möglichkeiten. Mit ganz besonderem Glück aber hat er die großen Regieaufgaben gelöst, vor die der Regisseur bei den letzten Szenen des Werkes gestellt wird. Eine offene Bahnhofshalle mit den sich ins Unendliche verlierenden Lichtern, eine Jagd im Automobil vor einem dahinsausenden Film, das sind regietechnische Treffer, wie man sie auf der Opernbühne bisher kaum gesehen haben wird. Die musikalische Vorbereitung und Leitung des Werkes hatte *Gustav Brecher* persönlich übernommen, und er setzte sich für das exponierte Werk mit der gleichen Sorgfalt und dem gleichen verzehrenden Temperament ein, das alle seine Einstudierungen bekunden. Es ist wohl das erstemal, daß das Opernorchester Křeneks wirklich geklungen hat, geklungen im eigentlichsten musikalischen Sinne des Wortes. Mit dem Komponisten, dem Dirigenten und Regisseur durften sich am Schluß auch die Hauptdarsteller *Max Spilcker* (Jonny), *Fanny Cleve* (Anita), *Cläre Gerhardt-Schultheß* (Yvonne), *Paul Beinert* (Komponist) und *Theodor Horand* (Daniello) ungezählte Male vor dem Vorhang zeigen. Ein großer Tag für die Leipziger Oper, der das neugewonnene Ansehen des Institutes in aller Welt kräftig befestigen wird! *Adolf Aber*

MAGDEBURG: Die Verhältnisse der *städtischen Oper* sind entschieden seit einem Jahre im Aufblühen begriffen. Der Spielplan hat sich unter dem ersten Kapellmeister *Walter Beck* etwas belebt. Freilich nicht in der Art, daß man vor Staunen stumm würde, dafür scheint dem sonst tüchtigen

Operndirigenten eine gewisse zugreifende Elastizität zu fehlen. Man geht daher mit Neueinstudierungen, von denen manche sehr notwendig wären, nur langsam vor, zu Uraufführungen kommt es höchstens einmal im Jahre. Die Vorbereitungen drücken zu sehr auf den Spielplan. In der ganzen letzten Zeit traten in bekannten Opern Gäste auf Anstellung auf: die Intendanz beabsichtigt, schon am Schlusse der Spielzeit, die sich diesmal, der Mitteldeutschen Theaterausstellung wegen, bis Mitte Juli hinzieht, mit einem ausgesucht guten Ensemble vor das größere Publikum zu treten. Als Heldentenor wurde *Pistor*-Darmstadt gewonnen, als Bariton *Dietz*-Beuthen.

Max Hasse

MAINZ: Die *reichsdeutsche Uraufführung Leoš Janáčeks* »Das schlaue Füchslein« am hiesigen Stadttheater gestaltete sich zu einem knappen Achtungserfolge. Das Werk wurde ja schon anläßlich seiner Uraufführung in Brünn 1924 im Januar-Heft der »Musik« 1925 gewürdigt. Man begreift nicht, wie ein Könner wie Janáček sich an einer solch primitiven, jede Dramatik und Zusammenhang vermissen lassenden Textunterlage (R. Tesnohlidek) begeistern konnte. Auch eigene Textbearbeitung vermochte den Stoff nicht zu retten. Alles Streben, innere Fühlung mit dem Werke zu bekommen, ist vergebens. Janáčeks Schöpfertum vermag die Brücke nicht zu bauen, zumal es auch musikalisch mit dem in den Vordergrundtreten der Sprechmelodie neue Bahnen beschreitet. Jede Situation steht für sich da, lebt nicht von den verbindenden Motiven der anderen. Die klingendere Orchesterpalette vermag den Klangmangel der Singstimmen nicht aufzuwiegen, ein Lichtblick allein einige Szenen im letzten Aufzug. Die Partitur, in der die Pantomime (Tierreich) in den Vordergrund gerückt ist, bleibt Kleinarchitektur. Das Primitive des Inhalts drückt bald mehr und mehr jede Anteilnahme nieder. Es war ein verlorener Abend, trotzdem die Mainzer Bühne alles aufgeboten, die Vorzüge des Werkes zu beleuchten. Die Wiedergabe — in erster Linie die Frucht von *Paul Breisach*, Oberregisseur *Weißleder*, Bühnenbildner *Torsten Hecht* — atmete in allen Teilen Niveau. Allen Beteiligten gebührt ein volles Kompliment. Die führenden Rollen wurden getragen von den Damen *Greeff*, *Gorter*, *Stephan*, den Herren *Larkens*, *Stier*, *Berger*, *Prybit*.

Karl Goebel

MANNHEIM: Leoš Janáčeks »Jenufa« erprobte auch hier ihre Erfolgskraft. Sie kam wohl reichlich spät zu uns, so daß Überraschungen eigentlich ausgeschlossen waren. Was einstens bei ihr besonders auffiel, diese merkwürdige Behandlung der Sprachmelodie, die dem natürlichen Tonfall des Sprechenden auf das intensivste nachfolgt, ist unterdessen in modernen Werken noch ganz anders ausgenützt worden. Wobei ich nicht verstehen kann, wie diese Akkordanz des gesungenen Wortes mit dem Tonfall des gesprochenen in der tschechischen und in der deutschen (der übersetzten) Sprache zu gleicher Zeit, mit den gleichen tonalen Mitteln sich ereignen kann. Oder ist die Übersetzung ins Deutsche, die ja der bekannte Romanschriftsteller Max Brod besorgt hat, mit so ganz exzellenter Virtuosität gerade auf diesen *einen* Punkt hin bewerkstelligt worden? Die ewigen, unausstehlichen Textwiederholungen (das Goethesche »Du mußt es dreimal sagen« ist noch das mindeste) und der dramatisch sehr schwache erste Akt lockerten auch hier das Interesse, das die bejahrte Novität doch immerhin hätte finden können. Auf der Bühne glänzte die schöne Stimme von *Rose Pauly Dreesen* als Jenufa, während die Küsterin von *Anna Karasek* noch ruhig hätte einige Tropfen Dämonik vertragen können. *Richard Lert* war der sorgsame musikalische Führer.

Eine Kleinigkeit im Opernrepertoire wurde serviert mit der ersten Aufführung einer bislang unbekannt gebliebenen Flotowiade, der Oper »Fatme«, die *Benno Bardi* nach Flotows »Die Macht der Betrogenen« bearbeitet hat. Diese Bardische Bearbeitung hat ein hiesiger Regisseur *Richard Hein* noch einmal überbearbeitet und hiermit das kleine Stück zu Tode bearbeitet. Noch in den letzten Zuckungen merkte man aber, welch liebenswürdiger Schelm dieser französierte Deutsche Friedrich v. Flotow gewesen ist.

Im übrigen kommt die Oper aus lauter Vorbereitungen nicht zu Taten. Der Wagnersche »Ring«, der früher in 14 Tagen mit seinen vier Abenden absolviert werden konnte, gelangt jetzt über das ganz brav gebrachte »Rheingold« anscheinend nicht hinaus.

Wilhelm Bopp

MÜNCHEN: Eine glückliche Hand hat unsere Staatsoper mit ihrer letzten Neueinstudierung gehabt, die der Musiktragödie »Oberst Chabert« von *H. W. v. Waltershausen* galt. Die Oper, an der die Zeit spurlos vorüber-

gegangen ist, hatte einen durchschlagenden Erfolg. Es wäre falsch, den Grund für diese packende Wirkung lediglich in der vom Komponisten selbst verfaßten Dichtung suchen zu wollen, wie man es von Anfang an, als nach der Frankfurter Uraufführung im Jahre 1912 das Stichwort vom »glänzenden Textbuch« gefallen war, gern getan hat. Das Buch gehört zweifellos zu den stofflich wirkungsvollsten und dramaturgisch geschicktesten der ganzen nachwagnerschen Opernproduktion. Es allein vermochte aber dem »Chabert« die Jugend nicht zu erhalten, dazu mußte als gleichwertiger Faktor die Musik kommen, eine Musik, die nur so, wie sie ist, zu dem Text geschrieben werden konnte und nicht um eine Note anders lauten dürfte. Diese Homogenität von Wort, Ton und Szene allein verleiht dem Werk die treffsichere innere dramatische wie äußere theatralische Schlagkraft. Mit unerbittlicher Konsequenz stellt Waltershausen seine Musik ausschließlich in den Dienst des Dramas. Rücksichtslose Wahrheit der musikalischen Sprache ist ihm oberstes Gesetz, und so sucht und findet er für jede besondere Strebung des vielgestaltigen Gefühlskomplexes seiner Tragödie auch den besonderen letzten Ausdruck. Die Aufführung erhob sich zum Außerordentlichen, dank vor allem *Hans Knappertsbusch*, der an diesem Abend eine virtuose Leistung vollbrachte, die zum Besten gehört, was er je hier dirigiert. Ihm am nächsten kam *Felicie Hüni-Mihacsek*; sie fand für ihre »comtesse à deux maris« innige erschütternde Herzenstöne und überwand mühelos die Schwierigkeiten der nicht eben bequem liegenden Partie. Prachtvoll sang *Erik Wildhagen* den Oberst Chabert. Der Graf Ferraud von *Fritz Fitzau* blieb farblos. Die übrigen Rollen lagen in den Händen von *Robert Hager* (Derville), *Emil Grifft* (Godeschal) und *Erich Zimmermann* (Boucard).

Willy Krienitz

MÜNCHEN-GLADBACH: Der Reger-Schule als eine schöpferisch individuelle, profileigene Persönlichkeit entwachsen, erwarb sich *Hermann Unger* durch die überzeugende Qualität und Formüberlegenheit seiner klangkultivierten Musik bereits gewichtiges Ansehen. Trat er nun im Zenith seines Schaffens, dem ein geist- und charaktervolles Schrifttum stets den Hintergrund eines bekennerischen und ethisch bewußten Führertums gibt, mit einer Hinwendung zum musikalischen Theater hervor, so begegneten ihm große Erwartungen. Als erste Frucht einer bewußten Abwendung vom szenischen Gesamtkunstwerk wie auch vom Verismus, aus der zeiterfühlten Hinneigung zum Einfachen, Sensationsfeindlichen, Volkstümlichen, Schau- und Spielfrohen entstand nach *Gustav Halms* unkomplizierter Dichtung die Märchenoper »Der Zauberhandschuh«, mit deren erfolgreicher *Uraufführung* das hiesige Stadttheater eine drängende Verpflichtung erfüllte. Unter Verzicht auf das Heroische wie Erotische schildert die Fabel einen überängstlichen Schneider, dem von einem Zauberer ein Handschuh zum Geschenk gemacht wird, der reißende Tiere enthält, die der Furchtsame unüberlegt zu gleicher Zeit zu Hilfe ruft, so daß sie sich gegenseitig auffressen. Ein echtes Volksstück: schaulustig, humorvoll und deutlich in seinen Umrissen. Die potenzstarke, in einfachen und kräftigen Linien gezeichnete, temperamentvolle und klangwarme, auch schon beachtlich dramatisch akzentuierte Musik Ungers aber gibt dem Ganzen über das Unterhaltsame hinaus Leben, Leuchtkraft und Witz. Erhebt sich auch bei ausgedehnterer Entfaltung des musikalischen Flusses über den reinen Genuß das Verlangen nach stärkerer dramatischer Ballung, hier ist mehr als ein erster Versuch: eigenwertiges und wirkungsvoll volkstümliches Theater. Die reizvolle Musik weckte *Fr. Zaun* zu überzeugendem Leben, dem unbeschwerten Märchenspiel gab *H. Schmid* Anschaulichkeit des frohen Spiels, zu dem *H. Jürgens* phantasievolle, köstliche Bilderbogen malte. *G. Hofer* zeichnete für die Tänze. Man zeigte sich ungewöhnlich begeistert und ehrte Werk und Schöpfer durch dankbar zustimmende Anerkennung.

Walter Berten

PARIS: Die Opernbühnen zeigen sich plötzlich regsamer. Die Opéra brachte am 11. Februar die Erstaufführung von Strauß' »Rosenkavalier« in französischer Übersetzung von Jean Chantavoine mit sichtbarem Erfolg bereits am ersten Abend. Das Werk des deutschen Meisters wurde prächtig inszeniert. Es sangen die Damen *G. Lubin*, *Campredon*, die Herren *Huberty* (Ochs von Lerchenau), *Fabert* (Faninal), Frau *Laval* (Sophie), *Warnery* (Valzacchi), Fräulein *Lapeyrette* (Annina) usw. *Philippe Gaubert* dirigierte.

Die Opéra-Comique bot zwei *Uraufführungen*: »Le Poirier de Misère« und »Sophie Arnould«. Das erste in drei Akten von *Marcel Delamoy* (Text von *Jean Limozin* und *André de la Tourasse*) ist der alten Legende vom ver-

zauberten Baum entlehnt, die Gluck bereits zu einer komischen Oper verarbeitete. Hier jedoch ist die Legende ernster. Die alte Not nimmt einen Vagabunden bei sich auf; dieser Vagabund ist Saint Denis. Sie bittet ihn, jeden, der in den Baum klettert, nicht wieder herunterzulassen, um so Diebe fern zu halten. Saint Denis willigt ein. Der Tod kommt unerwartet, will die Not mitnehmen. Sie fordert ihn auf, in den Baum zu steigen und hält ihn dort gefangen. Die Menschen sind fortan unsterblich. Freude überall. Bald aber wird den Menschen das Leben ohne Ende zur Last; sie bitten die Not flehentlich, dem Tod die Erlaubnis zur Rückkehr zu geben. Die Not schließt einen Pakt mit dem Tod: er darf die Menschen wieder hinwegraffen, muß ihr aber Unsterblichkeit verleihen. So lebt die Not allein für immer . . . Es ist ein hübscher Stoff, den der Musiker nicht genügend auszunutzen verstanden hat. Seinen volkstümlichen Themen fehlt es an Plastik, sie sind beinahe nichtssagend, und obwohl der junge Autor alle Mittel anwendet, gelingt es ihm nicht, das Kolorit des Sujets zu treffen. Die Inszenierung ist wenig gelungen. — Die Partitur des Einakters von *Gabriel Pierné* (Dichtung von *Gabriel Nigond*) ist liebenswürdiger, leicht und von köstlichem Reiz, treu und mit Beweglichkeit dem Text folgend, der von der Begegnung der ehemaligen Opernsängerin — hier zur Dorval geworden — mit ihrem Geliebten, dem Grafen von Lauraguais, handelt. Sophie hat sich während der Revolution von Paris zurückgezogen (die Szene spielt im Jahr 1798). Die beiden alten Freunde erinnern sich an ihre einstige Liebe und ihr damaliges Zerwürfnis. »Das war die alte gute Zeit«. Und das ist ein Grund, an alte Musik (Gluck, Rousseau) zu erinnern. *Albert Wolf* hat beide Werke dirigiert. Im ersteren bemerkte man namentlich die Damen *Alice Raveau*, *Estève*, *Gauley*; die Herren *Allard*, *Génin*, *Azéme* usw. Im zweiten sangen Fräulein *Luart*, Herr *Bourdin* und Fräulein *Calvet*.

J. G. Prod'homme

STETTIN: Im Stadttheater hält die Besserung, die mit Beginn dieser Spielzeit eingesetzt hat, erfreulicherweise an. Obgleich die Stadtväter das nicht begreifen (der Theateretat ist mit ganz geringfügiger Stimmenmehrheit gegen die Stimmen der Linken unter Dach und Fach gebracht worden), bleibt doch die Tatsache bestehen, daß wieder eine Reihe guter Leistungen zu verzeichnen sind. Zwar fand Patakys »Traumliebe« trotz der guten Darstellung nicht das Interesse, das man erwartet hatte. Franckensteins »Li-Tai-Pe« kam unter *Großmanns* Stabführung und *Clemens*' Regie feinsinnig heraus und wirkte. Ebenso war Webers »Abu Hassan« und Leopold Schmidts »Glückliche Insel«, die erstere unter *Wüst*, die letztere unter *Herz* ein Trefferpaar, an dem man seine Freude haben konnte. Die Neuinszenierung von Wagners »Ring« verspricht vieles. *Magda Madsen* als Brünnhild war glänzend. Eine Überraschung bot eine »Butterfly«-Aufführung, bei der *Hannel Lichtenberg* in der Titelrolle einsprang. So etwas Hervorragendes in dieser Rolle hat man hier seit vielen Jahren nicht erlebt.

Fritz H. Chelius

WEIMAR: Die Oper des *Deutschen Nationaltheaters* lebte in letzter Zeit von dem soliden Bestand der Vergangenheit. Für den März kündet man aber neue Taten an. Gäste gehen ein und aus: eine wahre Heerschau. Man sucht einen neuen Heldentenor für den ausscheidenden Willy Brohs-Cordes, einen neuen ersten Kapellmeister für Dr. Ernst Latzko und einen Regisseur. Man sucht auch Geld, viel Geld und erwartet von dem neuen Landtag mehr Verständnis für die Kunst als von dem letzten. Bis dahin fand man nur den Heldentenor in Gestalt des Herrn *Walter Favre* aus Essen. *Otto Reuter*

WIEN: In der *Staatsoper* gab es eine Empörung des Ballettkorps. Sturmpetitionen wurden überreicht und die Trägerinnen der legendären Wiener Grazie mißbrauchten ihre tanzfrohen Beine zu ernsten Demarchen in der Direktionskanzlei. Revolutionäre Weiterungen zu vermeiden, ward der empörten Anmut ein bißchen blauer Dunst vorgemacht; man gab ihr zur Beruhigung das »Lockende Phantom«, ein Ballett in zwei Akten von dem jungen Wiener Komponisten *Franz Salmhofer*. Es war dies eine halbe, möchte sagen echt altösterreichische Maßnahme und keineswegs geeignet, das Übel an der Wurzel zu packen. Denn das Wiener Ballett kann nicht dadurch interessanter gemacht werden, daß man ihm ein paar Abende mehr einräumt; vielmehr müßte es zuvor einen völligen Regenerationsprozeß durchmachen. Heute stellt es ein zwitterhaftes Gebilde dar, nicht Fisch, nicht Fleisch; die virtuose Kunst, die alte italienische Tradition ist halb vergessen, und vom modernen Ausdruckstanz will man im Grunde

nichts wissen. Die Behauptung aber, die sich gelegentlich hervorwagt und vorgibt, es sei ein Kompromiß gefunden, in welchem sich die alten Stilelemente mit den neuen versöhnen, muß als liebenswürdige Übertreibung gekennzeichnet werden. Gleichwohl läßt sich's nicht leugnen, daß im einzelnen tänzerische Begabungen unbedingt vorhanden sind. Was nun das »Lockende Phantom« betrifft, so ist dieses die spukhafte Vision eines alkoholisch benebelten Freiersmannes, der seiner Braut davonläuft, um sich von einem holden Weingespenst etwas weitläufig in die Irre führen zu lassen. So luftig, gestalt- und gegenstandslos das Sujet, so konsistent, derb und vollsaftig ist die Musik. Zwar herrscht noch eine gewisse genialische Unordnung in der Partitur: abgegriffene Phrasen reihen sich an originelle Einfälle, Hartes, Kantiges, Dissonanziges neuzeitlicher Prägung an die Blumen und Koloraturen ältester grün »Lindenblühweiß«; — und doch, mag die Technik noch so primitiv, der Geschmack noch so wenig wählerisch sein, das temperamentvolle Zugreifen, die frischfröhliche Jugendlichkeit, der unverkennbare Sinn für den schönen Klang, für den melodischen Effekt oder für das Bildhafte und Charakteristische offenbaren ein außerordentliches Naturtalent. — Im übrigen herrscht lähmender Stillstand in unserem Opernbetrieb. Selbst der neustudierte Postillon von Lonjumeau, der uns lange versprochen wurde und der am Abend der Ballettpremiere hätte ausfahren sollen, blieb lockendes Phantom und ließ sich nicht bewegen, irgendwie in Erscheinung zu treten. *Heinrich Kralik*

ZÜRICH: Endlich ist, nach langen Verheißungen, Othmar Schoecks erfolgreiche Erstlingsoper »Don Ranudo« wieder der Berücksichtigung gewürdigt worden. Man hat hier die Oper, die ja bekanntlich bei aller Rückwärtsverankerung nach der Welt Mozarts und der Opera buffa auf eigenen Wegen zu eigenem Stil gelangt ist und in der Gestalt des lächerlich adelsstolzen Don Ranudo geradezu einen neuen Bühnentypus geschaffen hat, lieb gewonnen, und ihre endliche Wiederaufnahme war nicht nur eine Pflicht gegenüber dem Komponisten und den Musikfreunden, sondern besaß auch in Anbetracht der kurz zuvor erfolgten Dresdener Uraufführung von Schoecks drittem Bühnenwerk »Penthesilea« den Vorzug der Aktualität. All dies schien die Aufführung auch innerlich zu beflügeln; die nimmer erfindungsmüde Musik funkelte, flimmerte, glühte; die Darsteller, voran *Karl Schmid-Bloß* als Ranudo, gaben sichtlich beschwingt von ihrem Besten, und so brachte das köstliche Stück, von *Robert F. Denzler* musikalisch mit hingebender Sorgfalt geleitet, einen erfrischenden Klang in unser Opernleben, das im ganzen merkwürdig wenig von frischen Winden geschüttelt wird. Immerhin soll uns noch der Februar Verdis »Die Macht des Schicksals« in der Übertragung von Franz Werfel zum erstenmal bringen.

Ernst Tobler

KONZERT

BERLIN: Auf dem halbleeren Schauplatz der Orchestermusik erschien nach langer Abwesenheit *Hermann Scherchen* und gab dem Musikleben einen hörbaren Ruck. Erfreulich zu sehen, wie dieser einst von Berlin ausgegangene, nach Frankfurt übergewanderte Dirigent sich durch Selbstzucht so weit gebracht hat, daß jede seiner Werkdeutungen musterhafte Schärfe gewinnt. So konnte er, nachdem eben Furtwängler die große B-dur-Fuge Beethovens zur Erörterung gestellt und zum Erfolg geführt hatte, durch noch eindringlichere Hervorhebung des Details das Gefüge dieses vielumstrittenen Stückes zu noch stärkerer Geltung bringen. Aber ganz selbstverständlich wendet sich die Aufmerksamkeit seiner Wiedergabe Strawinskijs zu. Sie kann als authentisch gelten, nachdem sie einmal beim Frankfurter Strawinskij-Fest sozusagen die Weihe durch den Komponisten selbst empfangen hat. Berlin hat die beiden Suiten, von denen zumal die zweite Kabinettstücke der musikalischen Groteske enthält, wohl zum erstenmal, mindestens aber in solcher Profilierung gehört. Nicht leicht wird es einem Honegger, sich mit einem anmutigen, durch Jazzausstattung gehobenen Concertino zu behaupten. Der Kredit Strawinskijs ist auch in Deutschland so groß wie der kaum eines anderen Meisters der Gegenwart. Scherchen musiziert taktstocklos. Er hat, allerdings nicht zum Vorteil des äußeren Bildes, seine Ausdrucksfähigkeit erstaunlich gesteigert. Seine Art des Taktierens ist mit keiner anderen zu verwechseln.

Auch wie *Kleiber* schrittweise die Musik der Zeit den Programmen der Staatlichen Sinfoniekonzerte einverleibt, ist der Aufmerksamkeit wert. Die »Feuervogel«-Suite Strawinskijs gehört gewiß nicht zu den problematischen Werken. Sie muß einigermaßen freier gerichteten Zuhörern sofort gefallen.

Aber immerhin wird so der Name Strawinskij für ein allzu vorsichtiges Publikum von allem Schreckhaftem befreit und der Weg für größere Wagnisse gebahnt. Wie sehr Kleiber den Farbenreiz eines solchen Stückes zum Klingen bringt, versteht sich von selbst. Er hat Nerven, Feingefühl, Temperament hierzu.
Zu den Werken, die uns bisher noch nicht erreichten, gehört *Edward Elgars* Cellokonzert. Es ist wohl kaum über die Londoner Konzertsphäre hinausgedrungen. Elgar, in seiner Heimat als epochemachend anerkannt, hat es doch an unmittelbarer Wirkung auch auf das englische Publikum nie mit Richard Strauß aufnehmen können. Sein Tempo, sein Rhythmus haben nichts von zündender Kraft. Seine Vornehmheit kennzeichnet das Violinkonzert sowohl wie das Cellokonzert. Aber die unerschütterliche Ruhe, mit der Elgar seine Themen entwickelt, will uns doch wenig zeitgemäß erscheinen. Man muß sich auf ihn einstellen, und man kann es, wenn eine Cellistin wie *Beatrice Harrison* ihren Meister verteidigt. Sie trat in einem Orchesterkonzert *Werner Wolffs* zum erstenmal wieder vor ein größeres deutsches Publikum. Der Dirigent wie die Spielerin bestanden sehr ehrenvoll.

Adolf Weißmann

ANTWERPEN: In den letzten Sinfoniekonzerten der *Maatschappy der Nieuwe Concerten* gab es neben einem Zuviel des unantastbaren, wohlbekannten Alten, einiges ganz Moderne. So Bartóks Tanzsuite und Honeggers Pastorale d'Eté, von denen das zweite hier am besten gefiel. Großen Erfolg hatte *Lina Falk* als Arien- und Liedersängerin. Starkes Interesse finden nach wie vor die intimen Kammerkonzerte derselben Vereinigung, die uns unter anderen wertvollen Darbietungen eine vollständige Aufführung von Caplets »Miroir de Jésus« besorgten. In den sinfonischen Konzerten der *Koninklyke Maatschappy van Dierkunde* hörten wir unter der vortrefflichen Leitung von *Flor Alpaerts* an bemerkenswerten Novitäten: »Pini de Roma« von Ottorino Respighi, eine »Symphonische Rhapsodie« von Theodor Szántó — der hier ebenfalls als Klavierkünstler auftrat mit Liszts »Totentanz« und Beethovens Sonate op. 27; ferner »Chevauchée tragique« (tragischer Ritt) von *Florent Schmitt*. Die erfolgreichen sinfonischen Dichtungen »Psyche« und »Herleving« von *Flor Alpaerts* wurden neu herausgebracht. An einem Berlioz-Abend hörten wir ein »Resurrexit« und das Oratorium »Des Heilands Kindheit« in geradezu vollendeter Wiedergabe. Die Pariser »*Société des Concerts du Conservatoire*« (Dirigent *Philippe Gaubert*) war hier zu Gast mit einem reichhaltigen Programm, das Werke von Bach, Schumann, Debussy und Guy Ropartz verzeichnete.

Hendrik Diels

BARMEN-ELBERFELD: Honeggers »König David« besticht durch hinreißende Leidenschaft und sichere große Geste, weniger durch den Einfall und seine Verarbeitung: hier sieht man doch zu viele bekannte Gesichter! Immerhin trägt das Werk die Merkmale einer starken Begabung in sich. Heinrich Kaminski freilich kommt aus größeren Tiefen. Vielleicht können wir Deutsche doch auf die Dauer in der Musik nicht ohne Ethos auskommen — wenigstens will es uns so scheinen, so oft wir eine Schöpfung dieses großen, reinen, so schwer an sich arbeitenden Künstlers hören. Sein »Magnificat« läßt die inneren Stimmen noch weniger ans Licht hervordringen als der ähnlich beginnende, aber auch äußerlich machtvoll gesteigerte »Hymnus«. *Franz v. Hoeßlin* ist als Musiker überlegen genug, beiden Stilen gerecht zu werden; innerlich steht er dem Deutschen näher als der etwas theatralischen Art des Romanen. Pfitzners Klavierkonzert erlahmt im ersten Satz zu rasch und zeigt den Meister auch später von keiner neuen Seite. *Walter Rehbergs* schlicht-sachliches Spiel hat Farben, Geist und Empfindung. *Joseph Haas'* »Rokokovariationen« sind fein, wo sie klein sind. *Paul Hindemith* weckte mit seinem Bruder *Rudolf* und der Cembalistin *Alice Ehlers* ungemischte Freude mit Werken — des 18. Jahrhunderts; wenige Tage später stand sein von *Licco Amar* gespieltes Violinkonzert zur Diskussion. *Hermann Grabner* brachte sein »Weihnachtsoratorium«, das vor vier Jahren von Elberfeld ausgegangen war, wieder zur Aufführung. Man empfand noch mehr als damals, wie sehr die Dichtung dem Komponisten im Wege stand.

Walter Seybold

BUDAPEST: Die *philharmonischen Konzerte* der beiden Monate Dezember—Januar brachten an *Uraufführungen* die von Casella glänzend für großes Orchester instrumentierte, bekannte Klavierkomposition »Yslamei« von *Balakireff* und an einem andern Abend das eindrucksvolle Vorspiel für großes Orchester »Tinódi Lantos Sebestyén« von *A. Siklós*, das die Lebensgeschichte dieses Lautensängers und Freiheitskämpfers der

ungarischen Geschichte in der Bearbeitung zeitgetreuen thematischen Materials aus dem 16. Jahrhundert trefflich schildert. Erstaufführungen gab es: Ravels pikanten österreichisch-gallischen Walzer für Orchester, die Böcklin-Suite von Reger, von *Hermann Abendroth* prachtvoll gezeichnet, die von *A. Fleischer* mit großzügiger Wucht wiedergegebene tragische 6. Sinfonie Mahlers und endlich den »König David« von Honegger. Bei dieser Gelegenheit assistierten dem Orchester der *Palestrina-Chor*, sowie die trefflichen Solisten: Frau *Fayer-Fuchs*, *Frau Jendrassik* und Herr *v. Székelyhidy* unter *Paul Klenaus* umsichtiger Leitung. Den Schlager des zweiten Abends von *W. Komors Kammerorchester* bildete die verheißungsvolle Novität *Andreas Szabós*: Suite für Bläser, Klavier und Baßgeige. Der Komponist wurde mit einemmal aus dem entlegensten Teil des ungarischen Tieflandes »entdeckt«. Man wird noch hören von ihm. Eine wertvolle Novität brachte auch das *Waldbauer-Kerpely-Quartett*: *G. Frids* Streichquartett, ein folgerichtig gebautes, kontrapunktisch fein gewobenes Werk mit prägnantem Gesicht. Eine andere Kammermusik-Vereinigung, das Trio: *Kerntler-Szantó-Scholz* hat ein neues Klavierquartett von *L. Lajtha* erfolgreich *uraufgeführt*. Das Werk imponiert sowohl durch Melos und Klangreiz wie besonders durch seine monumentale, an die größten Gotiker der Musik gemahnende Architektur. An einem vorhergehenden Abend spielte dasselbe Trio als Erstaufführung *Jean Hurés* feine Trioserenade. Ein Ereignis bildete der Kompositionsabend *Béla Bartóks*. Wir können hier nur das Gebotene seiner neuesten Schaffensperiode registrieren: 7 Klavierstücke, Suite für Klavier, 2 Stücke aus »im Freien« und »auf dem Dorfe«, 5 Lieder. Den Klavierwerken war der Komponist der berufenste Interpret, den Gesängen verlieh Frau *M. Basilides* ausdrucksvollste Gestalt. Ein anderes Gesicht zeigte der Kompositionsabend von *George Antheil*. Der junge Amerikaner sucht mit schlecht fundiertem Können, doch mit ehrlichem Willen und einem besessenen Fanatismus nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten (Neger-Jazz, mechanische Klaviere usw.). Er hat noch nirgends Wurzel gefaßt. — Von Solisten seien zwei jüngere Erscheinungen: die Cellisten *A. Sala* und *Paul Hermann* als Meister ihres Instrumentes hervorgehoben. Von Pianisten begrüßte man *E. Sauer*, der nun endgültig vom Konzertpodium Abschied nimmt und den jubilierenden, doch jugendlich frischen, ausgezeichneten Pädagogen *Stefan Thoman*. Es seien noch die in jeder Hinsicht würdige Aufführung von Bachs Weihnachtsoratorium durch den *Palestrina-Chor (Dirigent: E. Lichtenberg)* und das historische Konzert des *Nationalkonservatoriums* erwähnt, wobei besonders die Wiedergabe einer sechsteiligen Motette von Rameau, eines Chorwerkes von Purcell und der Kantate »Zion sprach« von Heinrich Schütz aus der Fülle des Gebotenen hervorragte. *A. Kern*

FLENSBURG: Die erste Winterhälfte brachte eine Fülle des Schönen. In Anbetracht der Verhältnisse ist dies bewunderungswürdig, müssen doch die 40 schlecht bezahlten Musiker bald Bädermusik, bald Sinfonien vor wenig begeisterungsfähigem Publikum spielen. Mit all diesem plagt sich ein zu Bestem Qualifizierter, *Kurt Barth*, der als Dirigent mit großer Hingebung und idealistischer Aufopferung Bewunderungswürdiges schafft. Außer vielen prachtvoll gespielten bekannten Werken gab es Bruckners V., Götz' F-dur-Sinfonie, eine Büttner-Sinfonie, Regers Ballett-Suite und eine *v. Bartelssche Flötenuraufführung*. Die Programme mit feinen Überschriften, wie z. B. »Musik, die wir nicht vergessen dürfen«, sind vorbildlich. Besonders dankenswert Barths Kämpfen für die Jungen. Von sich selbst brachte er vier Stormlieder, die, glänzend instrumentiert, von starkem melodischem Empfinden und tiefem Nachfühlen der Dichtung zeugen. Prohaskas launige Serenade und Hans Gáls Bläserdivertimento ließen allgemein aufhorchen. *Alfred Huth*

FRANKFURT a. M.: *Alexander Tscherepnin* ist, nach dem Kammerkonzert für Flöte und Geige zu schließen, eine überaus graziöse, leichte und sichere Begabung, von jener Art, wie sie in Deutschland nicht gedeihen könnten, ohne unerträglich glatt und flach zu werden, wie sie jedoch in Rußland und Frankreich stets noch aus dem beständig Nationalen einige Substanz ziehen. Dabei macht das Konzert, kurz gefaßt und präzis gehört, kaum viel folkloristische Umstände, sondern bewährt sich unmittelbar in der Eleganz, mit der es sich Komponierprobleme stellt und zugleich spielend löst. Man sollte, solange man beim Hören an derlei Musik — etwa auch der des stilverwandten Prokofieff — noch seine Freude hat, beim Nachdenken ihres Rechts nicht gar zu grausam von Kunstgewerbe reden; wo es nicht um

Deutsches geht, könnte man sich täuschen. Die Aufführung unter *Krauß* im Museum war entzückend; die Stärke des Dirigenten scheint mir je länger je mehr im tänzerisch vorgeformten Genrewesen zu liegen. Das Publikum blieb erstaunlich ratlos. Danach spielte *Alfred Hoehn* sehr pianistisch das c-moll-Konzert von Rachmaninoff. Den Beschluß machte die unselige Pathétique von Tschaikowskij, deren ärgster Fehler es ist, daß sie im Marsch einen wirklich guten Satz hat, so daß man mit Qual die Vorliebe der Dirigenten verstehen muß. In den Montagskonzerten des *Symphonieorchesters*, unter *Wendel*, hörte man von dem unfehlbar exakten *Kulenkampf-Post*, dem Backhaus unter den Geigern, die Tzigane von Ravel und das Violinkonzert von Busoni. Die Tzigane, Gebrauchsmusik vermutlich, ist gewiß kein ganzer Ravel, geht aber mit dem ungarisch Zigeunerischen auf eine sehr erlesene Weise um, indem sie die stereotypischen und darum melodisch neutralen Geigenformeln jener Musiklandschaft als Mittel der bewußten melodischen Entsubstanzialisierung nutzt; nicht anders wohl sollte man mit jeglichem Folklore verfahren. Es kommt hinzu der kostbare Orchesterklang, zumal beim ersten Orchestereinsatz mit der vorm Streichergrund aufsteigenden Harfe. Das kurze Stück hat die Transparenz ironischer Virtuosität und ist gerade in der Gewohnheit seines Rohmaterials fremd genug. Das Busoni-Konzert leidet an natürlicher melodischer Schwäche; wo keine Substanz, läßt sich auch nicht entsubstanzialisieren, und Langeweile bleibt übrig. Die kleine Suite von Strawinskij, ebenfalls unter Wendel geboten, ist noch gerade so schön wie vor einem Jahr, erklang aber nicht ebenso gut wie damals. In der *Kammermusikgemeinde* zeigte in einem Konzert alter Kammermusik, mit sehr apartem Programm, *Frederik Goldbeck* erneut seine deutliche Dirigierbegabung; besonders in einer von ihm sehr sensibel getönten Suite von Rameau und einem selten gespielten Rondo für Klavier und kleines Orchester von Mozart, dessen Solopart der sehr musikalische Fischer-Schüler *Jolles* versah. In einem eigenen Konzert stellte sich der Wiesbadener Konzertmeister *Bergmann* als fähiger und den instrumentellen Horizont überschauender Geiger vor; gemeinsam mit *Bernhard Sekles*, den man seit langem zum erstenmal wieder am Klavier fand, hatte er zumal mit der Pulcinella-Suite von Strawinskij seinen starken Erfolg.

Theodor Wiesengrund-Adorno

GENUA: Durch eine mehrwöchige Abwesenheit, die er zur Auffrischung seines kritischen Maßstabes in deutschen Konzertsälen benutzte, mußte der Berichterstatter die erste Hälfte des heurigen Winterprogramms versäumen und kann daher nur über das »Was«, nicht aber über das »Wie« erzählen. Wiederum ist es die »*Società del Quartetto*« unter der feinfühligen und rührigen Leitung *Lucottis*, die die Führung des hiesigen Konzertlebens, ungeachtet des beträchtlichen vorjährigen Defizits, übernommen hat. Die Konzerte der ersten Hälfte hatten folgendes gebracht: einen Abend altpiemontesischer Volkslieder (Bearbeiter: *Leone Sinigaglia*), das »*Trio Italiano*«, einen Kompositionsabend des Maestro *Franco Alfano*, Klavierabende von *Béla Bartók*, *Robert Casadesus* und *Alexander Borovsky*, einen Liederabend der »französischen Julia Culp«, *Ninon Vallin*, von der in letzter Saison Gutes zu berichten war, und die heuer sogar ein Lied von Hugo Wolf, eine rarissima avis in Italien, auf ihrem Programm hatte. Von den drei Violinisten entging mir *Vecsey*, während ich gerade zu *Adolf Buschs* gemeinsamem Abend mit *Serkin* zurecht kam. Der »Geigenweltmeister« (campione del mondo), wie ihn nicht die schlechtesten Italiener gerne nennen, machte uns mit einem seiner eigenwilligen, strengen Programme wieder alle Ehre. Einen nicht leichten Stand hatte nach Busch der Amerikaner *Albert Spalding*, ein eleganter, etwas äußerlicher Geiger, der Brahmsens etwas spröderer d-moll-Sonate nicht in gleichem Maße gerecht wurde, wie Busch der in G-dur. Der zweite Teil seines Programms, der, wie üblich, die Technik zeigen sollte, ließ, wie ebenfalls üblich, auch deren Grenzen erkennen. *Fr. B. Stubenvoll*

GIESSEN: Im Konzertverein gab es reiche Abwechslung. Während die Künstler des *Peischer-Quartetts* mit Beethoven-Jubiläumswünschen entsprachen, ehrte *Carl Wendling* mit seinen Genossen das Andenken Regers mit einer meisterlichen Darstellung des d-moll-Quartetts. Von Solisten kamen *Lotte Leonard* und *Helge Lindberg* mit anregenden Programmen. Einen erstaunlichen Erfolg erspielten sich die beiden erblindeten Pianisten *Emil Freund* und *Franz Loeffler* mit Bachs Passacaglia in der Einrichtung von Hermann Keller für zwei Klaviere und den Mozart-Variationen von Reger in der Bearbeitung vom Komponisten selbst. In den Orchesterkonzerten unter Stephan Themesvary interessierten mehr die

Solisten *Lubka Kolessa* und *Eva Liebenberg* durch subjektive Gestaltung. Als Erstaufführung gab es Graeners Divertimento, ein sehr schönes, besonders im Larghetto im Wohlklange schwelgendes Stück. Abseits vom lauten Konzertbetriebe erklang Brahms' Requiem.
Kurt Varges

GRAZ: Im Kern unseres Musiklebens stehen die Sinfoniekonzerte des *städtischen Orchesters* unter *Oswald Kabasta*, die bereits acht an der Zahl stattgefunden haben und durch den massenhaften Zudrang des Publikums den begreiflichen Musikhunger, der hier herrscht, bezeugen halfen. Im allgemeinen standen die Abende im Zeichen Bruckners, Brahms' und selbverständlich auch des Jahresregenten Beethoven, daneben hörte man auch Ravel, Tschaikowskij. Zur Ehrung des mit Graz mit vielen Banden verknüpften Tondichters *Guido Peters* wurde zu seinem 60. Geburtstag eine Gedenktafel enthüllt und in einem der Konzerte unter anderem das »Symphonische Vorspiel zu einer Tragikomödie« zur Aufführung gebracht. Wer Peters als getreuen Nachfahren Beethovens kannte, mochte von der grotesk-spukhaften Thematik, der ganz modernen Fertigkeit, die — allerdings mit Maß — von Straußscher Palette Töne zu nehmen, aber durchaus originell zu mischen versteht, erstaunt sein. Ein paar Gastspiele der *Sängerknaben der ehemaligen Wiener Hofburgkapelle* verdienen die allgemeine Aufmerksamkeit. Die prachtvollen Stimmen, die mustergültige Disziplin (Dirigent: *Heinrich Müller*) und die herzerfrischende Musikalität konnten, ob es sich um ein Bruchstück aus dem »Fliegenden Holländer« oder die konzertante Aufführung von Mozarts »Bastien und Bastienne« handelte, ungewöhnliche Triumphe feiern.
Otto Hödel

HALLE a. S.: Die Reihe der *Städtischen Sinfoniekonzerte* brachte an Neuheiten Paul Kletzkis »Vorspiel zu einer Tragödie«, H. H. Wetzlers »Assissi« und Franz Schrekers »Der Geburtstag der Infantin«. *Erich Band* verstand es ausgezeichnet, den Klangzauber dieser Instrumentalwerke in Erscheinung treten zu lassen. Auch »Till Eulenspiegel« von Richard Strauß zeigte sich unter seinen Händen von der liebenswürdigsten Seite, während die »Jupiter-Sinfonie«, namentlich im ersten Satz, hinsichtlich der Auffassung zu Bedenken Anlaß gab. *Florizel v. Reuter*, *Wladimir Horowitz* und vor allem *Maria Ivogün* begeisterten. Die *Philharmonische Gesellschaft* versetzte in einem altklassischen Konzert unter *Georg Göhlers* Leitung durch einen frühen Haydn (Es-dur Nr. 36) und Mozart (g-moll-Sinfonie), sowie durch die beiden Solisten *Helge Lindberg* und *Gregor Piatigorsky* alle in Entzücken. In einem »Russischen Abend« mit Werken von Mussorgskij, Prokofieff, Strawinskij und Borodin (h-moll-Sinfonie) imponierte *Issai Dobrowen* als glutvoller, rhythmisch packender Orchesterleiter.
Die Robert-Franz-Singakademie unter *Alfred Rahlwes* entzückte und erbaute zugleich durch Schuberts Große Es-dur-Messe und Mozarts »Vesporae solennes«. Unter den Solisten ragte besonders *Elfriede Hirte* hervor. Eine fesselnde Künstlerin am Klavier ist *Gertrud Bamberger*-Berlin, die an ihrem Klavierabend Aufsehen erregte. Eine Violinsonate von *Hans Kleemann*, die der Komponist mit Konzertmeister *A. Bohnhardt uraufführte*, berechtigt hier und da zu Hoffnungen, enttäuscht aber wiederum auch im 2. und 3. Satz. Nicht unerwähnt darf bleiben, daß seit kurzem die Aula unserer Universität eine wundervolle Barockorgel aus der Werkstätte *O. Sauer (Dr. Walker)* birgt, die hochinteressante Ausflüge in das Wunderland Bachs, Händels, Buxtehudes u. a. Meister jener Zeit ermöglicht.
Martin Frey

HAMBURG: Vorstöße mit neuzeitlichen oder gar atonalen oder sonstwie anrüchigen Werken werden in den *Philharmonischen Konzerten* unter *Karl Muck* mit Vorsicht geübt. Gleichwohl haben seine Programme und die eigene bedingungslose Autorität hier — wo etliche private Unternehmer gänzlich ausgeschaltet werden — die stärkste Anziehungskraft. Ähnlich denen der anderen philharmonischen Kreise unter *Eugen Papst*, wo neuerdings Anlaß war, Reverenzen und Höflichkeiten zu erweisen. Dem geborenen Hamburger und akklimatisierten Münchener *Wilhelm Mauke*, der Sechziger geworden, machte Papst mit der Erstaufführung der ausgedehnten orchestralen »Einsamkeit« (die recht anteilvoll gehört wurde) ein Kompliment. Von *Julius Spengel* (den auch die Philharmonie aus Anlaß seiner 50 Jahre an der Spitze des Cäcilien-Vereins damit auszeichnete) gab es dort eine d-moll-Sinfonie' — ein umgearbeitetes und instrumental aufgefrischtes Jugendopus, das in seiner Geradheit und Ehrlichkeit, mit unspekulativem Denken und mehr rückschauendem Wesen freundlich gesinnte Anhänger gefunden hat. Ernst Křeneks Violin-

konzert (Tonart undefinierbar) hat, von *Hertha Kahn* keck unternehmend gespielt, größtenteils Mißbehagen wachgerufen. *Sittards* Aufführung des »Messias« ergänzte belangvoll jenen größeren Zirkel. Solistisch haben *Wladimir Horowitz* und *Jos. Pembaur* hier stärkstes Interesse wieder entfacht. Von einem Fräulein *M. Kiesler* gespielt, erklang hier Walter Niemanns »Hamburg«, 13 Stücke, vorwiegend impressionistischen Zielen auf Bahnen Mussorgskijs und Debussys zugewandt, die Niemanns gut ausgeschriebene Handschrift neueren Datums beglaubigen.

Wilhelm Zinne

HANNOVER: Bei den letzten drei Abonnementskonzerten der *Opernhauskapelle* führte *Rudolf Krasselt* in seiner grundmusikalischen Weise den Taktstock. Ein erfreuliches neues Begegnis wurde uns dabei mit der 1. Sinfonie von Jean Sibelius, einem national gebundenen Werke edler Prägung. *Emil von Sauer* vermittelte uns mit reifer Künstlerschaft Sgambatis hier noch nicht gehörtes, wirkungsvolles Klavierkonzert g-moll. Im übrigen wurde in diesen Konzerten bewährtes Altes und Neues in guter Form dargeboten. Aus Anlaß des bevorstehenden 100. Todestages Beethovens veranstaltet das Opernhaus sechs Beethoven-Konzerte. Im gleichen Sinne bringt der um unser Musikleben verdiente Klavierkünstler *Heinrich Lutter* unter Zuziehung erster Kräfte in einer Reihe von Konzerten sämtliche Sonaten für Klavier und Violine und für Klavier und Cello zur Darstellung. Von groß angelegten Aufführungen sei noch der der *Singakademie* unter *Hans Stieber* von Beethovens großer Messe gedacht, die den anregendsten Verlauf nahm.

Albert Hartmann

KASSEL: In einem Konzert des *Lehrergesangvereins*, der unter der Leitung von *Robert Laugs* steht, wurde die *Uraufführung* mehrerer kleinerer Chorwerke dargeboten. Zunächst kamen zwei Kasseler Musiker zu Worte. *Otto Scheuch* war mit »Ein geistlich Abendlied«, mit dem Texte des Kinkelschen Gedichtes, vertreten. Der Chor gibt sich einfach, schlicht, ohne Pose. Der Komponist schreitet verständig auf alte Vorbilder der Kirchenmusik zurück, wenn er einen Knabenchor choralmäßig »Nun ruhen alle Wälder« singen läßt, wodurch der wirkungsvoll aufgebaute Männerchor bogenartig überwölbt wird. Ganz verwandte Absichten liegen auch dem »Requiem« *Fritz Zschiegeners* zugrunde. Zschiegener hat Worte Friedrich Hebbels vertont. Rein formal, in der Sicherheit des kontrapunktischen Satzes, spricht das Werk durchaus an. In der Behandlung der Stimmen und Stimmgruppen, dann im Aufbau des Chores in dynamisch-klanglichen und gefühlsmäßigen Wirkungsmöglichkeiten vermag man den klugen, geschulten und erfahrenen Chorleiter genau zu erkennen. Dann hatte *Heinrich Zöllner* einen achtstimmigen Männerchor »Adventslied« zur *Uraufführung* übersandt: er ist zum Eintritt Deutschlands in den Völkerbund komponiert; gediegen, aber immerhin etwas äußerlich, kann er die Merkmale der Gelegenheitsarbeit nicht verleugnen. Das festumrissene Bild, das wir von diesem Komponisten längst besitzen, kann hierdurch nicht irgendwie neu beeindruckt werden. Als originellste Leistung des Abends bekundeten sich jedenfalls die fünf schmissigen, rhythmisch scharf unmrissenen, stimmungsmäßig und rassig beschwingten »Tatra, fünf Volksweisen«, die den Ungarn *Erwin Lendvai* zum Verfasser haben: sie sind blutvoll-melodisch und volksmäßig empfunden, sind voller Rhythmik und Klanglichkeit. — Das *Kasseler Streichquartett*, das jetzt aus den Mitgliedern des staatlichen Orchesters *Rüdiger-Starkloff*, *Riege*, *Sach* und *Bender* besteht, hatte an seinem letzten Kammermusikabend ebenfalls mit einer *Uraufführung* aufzuwarten: von *Konrad Kölle* wurde ein Streichquartett in G-dur gespielt. Auch hier Gediegenheit des Könnens, eine saubere, klare und sogar liebenswürdige Arbeit, die zum Teil auf älteren Regerschen Einflüssen fußt, aber auch ganz neuzeitlichen, gegenwärtigen Entwicklungen nicht aus dem Wege geht.

Christian Burger

KÖNIGSBERG: Die in diesem Jahr in ihren Neuheiten auf die gemäßigt moderne Linie eingestellten »Königsberger Sinfoniekonzerte« brachten die hiesigen Erstaufführungen der »Aufklänge« von Siegmund v. Hausegger und des Präludiums nebst Fuge von Walter Braunfels. Beide Werke fanden, von *Ernst Kunwald* sehr schön interpretiert, herzliche Aufnahme beim Publikum. Mit Neuheiten ist es sonst ziemlich schwach bei uns bestellt. Immerhin brachte der *Bund für neue Tonkunst*, ebenfalls unter Kunwalds Leitung, die »Kammersinfonie« von Schönberg und das »Königsberger Streichquartett« *(Huwers, Wieck, Wieck-Hulisch, Hoenes)* das cis-moll-Quartett von Pfitzner und ein Werk von Wellesz. Aus der Reihe der Choraufführungen ist eine hervorragende Wiedergabe der Pfitznerschen

Kantate »Von deutscher Seele« erwähnenswert. Vor annähernd fünftausend Zuhörern machte das Werk mit erstklassigen Solisten *(Kiurina, Anthay, Richter, Schey)* unter Leitung von *Karl Ninke* einen sehr tiefen Eindruck.

Otto Besch

KREFELD: Das Hauptereignis der ersten Hälfte des Konzertwinters war die Feier des 100jährigen Bestehens des Singvereins. Der von dem Forkel-Schüler J. N. Wolf gegründete, zuletzt — 25 Jahre lang — von Th. Müller-Reuter, seit 1919 von R. Siegel geleitete Verein hat sich um das Konzertleben Krefelds außerordentliche Verdienste erworben; der Name Brahms ist mit ihm innig verknüpft. Das Festkonzert brachte eine würdige Aufführung des 150. Psalms von Bruckner, für den *Siegel* sich schon früh mit nachhaltigem Erfolg eingesetzt hat, ferner dessen Achte, deren Linien Siegel mit geistiger Überlegenheit und starker Einfühlungskraft nachzog. Das Festprogramm vervollständigte Beethovens G-dur-Konzert, von *Fr. Quast-Hodapp* in »klassischer« Haltung gespielt. Brahms' Requiem wurde von Siegel sehr persönlich gestaltet; die ungewöhnliche Feinheit des Chorklanges sei vermerkt, während in Kaminskis Magnificat der Fernchor den Anforderungen nicht genügte. Dem Beethoven-Gedächtnis zollt Siegel seinen Tribut, indem er u. a. die Sinfonien des Meisters aufführt, immer geistreich und fesselnd. — Von den Chorvereinigungen seien hervorgehoben: der *Lehrer- und Lehrerinnengesangverein (Hubert Langer)* mit einer frischen Wiedergabe von Lendvais Chorvariationen, der *Münchener Domchor* mit herrlicher, vom Leiter *August Berberich* herausgegebener alter a-cappella-Musik. — Aus den kammermusikalischen Veranstaltungen ragten hervor: *Elly Ney, Riele Queling* mit *Walter Braunfels* als Partner.

Joseph Klövekorn

LONDON: Noch ist die Hochkonjunktur Beethovens nicht eingetreten. Es ist ja auch noch Zeit bis zum 26. März. Die *Philharmonie* schickt sich an, die hier seit langem nicht gehörte Missa Solemnis und die noch seltener gespielte Chorphantasie zu geben, das *London Symphony Orchestre* ist ihr indes mit einem Beethoven-Programm zuvorgekommen: *Weingartner* dirigierte die Dritte und die Vierte, *Friedmann* spielte zur allgemeinen Unzufriedenheit das G-dur-Konzert. Besonders enttäuschte die Kadenz im ersten Satz; sie war aber zufällig von Beethoven selbst. Unter uns gesagt kein Meisterwerk, und Friedmanns Spiel verlieh ihm keine Schwingen. Weingartner aber erntete vom ausverkauften Hause üppigere Lorbeeren als in der Presse. Trotzdem waren auch im Auditorium die Meinungen geteilt. Sein objektives, die großen Linien nie durch übertriebene Nuancen unterbrechendes Dirigieren mißfällt einem an dickes Unterstreichen gewöhnten Publikum und der an dieser Sensationskunst großgezogenen jüngeren Kritik. Wir Älteren bewunderten die äußere Ruhe, mit welcher der große Beethoven-Interpret erhabene Wirkung auszulösen verstand. In ähnlicher Weise wirkte auch diesmal wieder *Elena Gerhardt*, die neben Brahms und englischen Klassikern (in vortrefflicher Aussprache) fünf Beethoven-Liedern die richtige Weihe verlieh. Merkwürdigerweise ist dieses Jahr auch Berlioz an der Tagesordnung, obwohl man beim besten Willen keinen Gedenktag bei ihm herausfinden kann. »Fausts Verdammung« gab die *London Choral Society* mit mehr Präzision als Wucht, und die *Radiogesellschaft (BBc)* das »Requiem« unter der begeisterten Leitung *Hamilton Hartys*. Über manche Tempi ließe sich streiten, aber die 18 Posaunen, nach Berliozscher Vorschrift in der Albert Hall verteilt, erreichten die vom Komponisten erträumte Kolossalwirkung im »Tuba mirum«. Die BBc machte sich auch durch ihren Ruf an *Molinari* verdient, der Beethovens Fünfte mit Feuereifer dirigierte und geradezu stürmischen Applaus hervorrief. Auch brachte er eine Novität in Gestalt von Casellas »La Giara«, dem hübschen und geistvollen Ballett Pirandellos (das man sich allerdings dabei denken mußte). Den Einfluß Strawinskijs kann Casella nicht leugnen, aber seine Persönlichkeit beherrscht seinen Eklektizismus (auch Strauß, selbst Wagner entleiht er Züge), und die meisterhafte Instrumentation trägt dazu bei, dem Werke trotzdem den Reiz der Originalität zu geben. Respighis etwas äußerliche, aber immerhin bestrickende »Pinien Roms« (man bedenke: eine Nachtigalgesang-Grammophonplatte wirkt als »Instrument« mit!) glänzt ebenfalls im schimmernden Gewande raffinierter Instrumentationskunst. Aber dennoch hätte *Sir Henry Wood* in einem Sinfoniekonzert besser daran getan, die schon ältere und wirklich lange »Sinfonia drammatica« schlummern zu lassen. Muß man auch über die Beherrschung des Orchesters bei dem damals noch jungen Komponisten staunen, so hören wir Straußsche Orchestertechnik doch

lieber bei Strauß selbst. Die *Philharmonie* brachte nach dem von vielen angebeteten, von anderen verschrienen Deliusschen Violinkonzert (*Albert Sammons* spielte es in der ihm eigenen, in sich gekehrten Art berückend) ein neues Orchesterwerk von Arnold Bax: »In the Fairy Hills« ein bedeutend leichteres Stück, als es sonst aus seiner Feder fließt — man denkt an Delibes bei dem wie aus weiter Ferne erklingenden Hörnermotiv, aus welchem sich nach und nach der in immer üppigeren Orchesterfarben prangende Feuerreigen entspinnt. Ein neues Klavierwerk: Choralvariationen und Fuge von Ernst Roters, das eine tüchtige Pianistin *Edith Barnett* aus der Taufe hob, machte Eindruck. Großangelegte Musik, geistig mit Reger verwandt, der vielleicht nur der Kontrast des Humors fehlte. Quartette gab's in Menge. *Léners* spielten die sämtlichen Beethoven-Quartette mit jener Vollkommenheit, die hie und da in kunstgefährdende Virtuosität auszuarten droht; die *Budapester* dagegen imponieren durch edle Zurückhaltung und klassisches Spiel; das *Zika-Quartett* aus Prag spielte zwei uns unbekannte Quartette von Jirak und Schulhoff, denen es weder an dynamischer Wirkung noch an vortrefflicher kontrapunktischer Gestaltung fehlt. Schulhoffs Klavierspiel (Sonate von Kapral und fünf saftige Jazzstudien) ist selbst in dieser Zeit der hervorragenden Techniker erstaunlich. *L. Dunton-Green*

MANNHEIM: Einmal kam die musikalische Akademie ganz klassisch. Ein Abend friedvoller Diatonik wurde von den Geistern Bachs, Mozarts, Beethovens und Schuberts beschirmt. *Lotte Leonard* sang die Hochzeitskantate des alten Thomas-Kantors, die so hübsch einen Blick werfen läßt in das Menschliche - Allzumenschliche dieses ehrwürdigen, großen Geistes und die etwas umständliche Gesangszene von Schubert »Der Hirt auf dem Felsen«, wo der göttliche Liedersänger leider auf den Wegen der Konzessionen an eine Kehlenvirtuosin sein schönstes und bestes Selbst vergißt. War man einmal ganz ultra-klassisch in diesen Akademien, so sorgte *Richard Lert* dafür, daß ein anderes Mal die ganz Modernen mit Paul Hindemith und Maurice Ravel zu Worte kamen. Das Hindemithsche Konzert für Orchester hat uns wenig Vergnügen bereitet; es ist die nun schon genugsam bekannte Manier, die das punctum contra punctum ad absurdum führt, weil der *eine* Punkt, die *eine* Stimme mit der anderen, gegen die sie gestellt ist, aber auch gar nichts Verwandtes, nichts Ergänzendes, nicht einmal etwas logisch Gegensätzliches — wenn man so sagen darf — gemein hat, sondern aus purer Lust an Dissonanzen eine der anderen willkürlich aufgepfropft erscheint. Da hat Ravel doch einen besseren Eindruck gemacht, wie ja überhaupt diese Franzosen, Spanier und Italiener doch trotz aller Modernität wesentlich mehr Klangsinn besitzen und auch im übrigen sich über die kompositorische Kultur ihrer Länder nicht so rücksichtslos hinwegsetzen, wie das die jungen und jüngsten Deutschen tun. Das erfreuliche Ereignis dieses Abends war außerdem das Auftreten des Violoncellisten *Gregor Piatigorsky*. Im *Philharmonischen Verein* beschied uns *Bruno Walter* eine ungemein stimmungsatte Wiedergabe der 4. Mahlerschen Sinfonie, während *Maria Ivogün* mehr mit der Equilibristik der Richard Straußschen Zerbinetta-Arie brillieren konnte, als daß sie mit der Mozartschen Kantilene uns so recht delektiert hätte. Einen denkwürdigen Abend konnte *Richard Hesse*, Konzertmeister am Nationaltheaterorchester, begehen, indem er zur Feier seines Berufjubiläums mit seinen Kindern ein programmatisch äußerst gewähltes Konzert veranstaltete. Nachdem der Vater mit seiner Tochter, der künstlerisch wohlangesehenen *Lene Hesse-Sinzheimer* das Bachsche Doppelkonzert in d-moll zum Vortrag gebracht, vereinigten sich die Geschwister *Lene und Karl Hesse* (letzterer Solovioloncellist der Dresdener Staatskapelle) zu einem ungemein packenden, selten einheitlich gestimmten Vortrag des Brahmsschen Doppelkonzerts. Der jüngste Sproß des Hauses *Eugen Hesse* spielte als fixer Klavierspieler und fertiger Rhythmiker in verblüffender Weise Mozarts D-dur-Konzert und das Beethovensche Tripelkonzert. Der Schwiegersohn Hesses *Max Sinzheimer* leitete umsichtig und gewandt das Nationaltheaterorchester. *Wilhelm Bopp*

MÜNCHEN: Das tolle Faschingtreiben gab ernster Musik nur wenig Raum. *Hans Knappertsbusch* stellte an einem Abend, kühn genug, Mahlers Vierte und Bruckners 5. Sinfonie nebeneinander und eröffnete die offiziellen Münchener Beethoven-Feiern mit einer nicht ganz ausgeglichenen Neunten; *Siegmund v. Hausegger* beglückte durch eine erhebende Aufführung von Bruckners Neunten und brachte als Neuheit die Sinfonie »Das Unauslöschliche« des Dänen Carl Nielsen, ein inter-

essantes Werk von starkem persönlichen Eigenwert. In einem Konzert des temperamentvollen, aber noch unfertigen Dirigenten *Nikolaus v. Leuchtenberg* hörte man erstmals in München Alexander Skrjabins ekstatische, heute schon recht wenig revolutionär anmutende dritte Sinfonie »Le divin Poème« und die nicht gerade sehr originelle, doch empfundene und gutklingende sinfonische Dichtung »Fichte und Palme« (H. Heine) des um die Jahrhundertwende frühverstorbenen W. Kalinnikoff. *Karl Bleyle* gab an einem eigenen Kompositionsabend einen Überblick über sein Schaffen (Flagellantenzug für großes Orchester, Violinkonzert, Lieder usw.), alles unproblematische, sauber gearbeitete Musik, gefällig und geschickt hergerichtet, mit hübschen melodischen Einfällen, nur fehlt die seelische Spannung, und der Münchener *Hans Sachse* machte mit seiner d-moll-Sinfonie bekannt, die manche gelungene Einzelheiten enthält, doch des echten sinfonischen Geistes und der formalen Ausgeglichenheit entbehrt.

Willy Krienitz

NEUYORK: Die großen Konzerte haben sich in dieser Saison zu einem einheitlichen Unternehmen zusammengeschlossen, und alle Veranstaltungen von Bedeutung scheinen im Zeichen der Beethoven-Jahrhundertfeier zu stehen. *Arturo Toscanini*, der geniale Dirigent, führte in der Carnegie Hall Beethovens Sinfonien Nr. 1, 3, 5 und 9 mit den Neuyorker Philharmonikern auf. Der Dirigent wie auch das bewunderungswerte Orchester gaben ihr Bestes, und die Darbietungen waren selbst für Neuyork, wo doch wirklich kein Mangel an erstklassigen Konzerten herrscht, eine Sensation. *Harald Bauer* veranstaltete in der Aeolien Hall drei Beethoven-Sonatenabende unter Mitwirkung von *Efrem Zimbalist*, *Albert Spalding* und *Kochansky*. Die Sängerin *Pavlola Fritsche* bot eine ausgezeichnete Leistung mit drei Beethoven-Liedern. Das *Flonzaley-Streichquartett*, das sich einer großen Beliebtheit erfreut, bot seinen zahlreichen Anhängern eine vollendete Wiedergabe von Beethovens op. 59 Nr. 2, ferner op. 95 und das entzückende Streichtrio op. 9 Nr. 2. Im Rahmen der zahlreichen Konzerte seien sodann noch drei Bach-Abende des englischen Pianisten *Samuels* erwähnt, die durch seinen traditionellen klassischen Stil verdienten Beifall fanden. Zum Schluß sei besonders hervorgehoben das *Marianne-Kneisel-Quartett*, eine Neugründung der Tochter des im letzten Jahre verstorbenen großen Geigers und Pädagogen Franz Kneisel, dessen Quartett viele Jahre in Amerika den ersten Rang einnahm. Die Schule des Vaters ließ sich bei ihrem Spiel unzweifelhaft feststellen und machte einen seriösen Eindruck. Das Programm dieses ersten Abends in Aeolian Hall umfaßte u. a. Haydns Quartett op. 64 Nr. 5, Glière, Andante und Variationen, ein Scherzo aus Robert Kahns zweitem Quartett sowie auch Dvořáks F-dur-Quartett. Alle Darbietungen waren erstklassig.

Otto Flaschner

PARIS: Die großen Konzertgesellschaften zeigen sich weiterhin sparsam mit Neuigkeiten. Bei den Lamoureux hörte man die »Ouvertüre de fête« von *Aimé Kunc*, eine »Suite montagnarde«, Volksmelodie aus den Pyrenäen, von *J. Poueigh*. Hier auch feierte man (zweifellos übertrieben) einen jungen amerikanischen Wundergeiger *Yahudi Menehin* in einem Tschaikowskij-Konzert. — Bei den Colonnes ebenfalls Folkloristisches: die »Rhapsodie sur des thèmes arriégeois« von *Marc Delmas*. *Pierné* dirigiert das Vorspiel zu »Prometheus« von *Maurice Emmanuel*, »En Corse, au matin« von *Simone Plé* und widmet der »humoristischen« Musik eine Stunde: Saint-Saëns' »Carneval des Animaux« und dem Finale aus Haydns Abschiedssinfonie, sowie den Werken von Eric Satie und Chabrier. Vom Conservatoire ist nur die »Fantaisie« von *Philippe Gaubert* für Violine und Orchester zu melden, von den Straram-Konzerten Roussels 2. Sinfonie, Honeggers »Chant de joie«, eine sinfonische Ouvertüre von Tansman. — Eine russische Gesellschaft unter *Tscherepnin* bringt Rubinsteins »Der Dämon« wieder ans Licht und die Schola Cantorum Monteverdis »Il ritorno d'Ulisse«. — In den Konzerten der »Revue musicale« führt man Hindemiths Serenade op. 35 auf. *J. G. Prod'homme*

SAARBRÜCKEN: Im Mittelpunkt des Saarbrücker Musiklebens stehen nach wie vor die städtischen Sinfoniekonzerte unter der zielbewußten Leitung *Felix Lederers*. Lederer hat sich innerhalb der letzten fünf Jahre ein Orchester geschaffen, das in weitestem Umkreis seinesgleichen sucht. Es ist ihm geglückt, eine ehrlich begeisterte Bruckner-Gemeinde zu schaffen. Die glückliche Lösung der Chorfrage ermöglichte eine hervorragende Aufführung des Tedeums, und selbst Pfitzners Romantische Kantate kam in einer sehr wirksamen Gestalt zur Aufführung. Ohne

Kenntnis aller zu überwindenden Schwierigkeiten kann man nicht ermessen, was es bedeutet, innerhalb weniger Jahre ein musikalisches Leben zur Entfaltung gebracht zu haben, das sich heute getrost neben Städten wie Mannheim, Ludwigshafen, Mainz, Karlsruhe, Koblenz oder Trier mit Erfolg behaupten darf. Solche nicht so leichtfertig ausgesprochenen Vergleiche lassen die Vergrößerung des Kreises erkennen, den Saarbrücken als Theater- und Musikstadt nach dem Krieg gezogen hat. Daß es erst so spät dazu kam, verschuldete nicht allein die Art der Zusammensetzung der 120000 Einwohner. Die seltsame und zuzeiten gefährliche politische Lage hat die Notwendigkeit einer größeren geistigen Spannkraft bewußt gemacht. Dazu kommt, daß Straßburg mit seiner Umwandlung in eine halbwegs französische Stadt seine seit 1870 langsam erworbenen Privilegien an Saarbrücken abtreten mußte. Man ist entsetzt, wenn man die geistige Lage gerade des heutigen Straßburg mit dem Straßburg vor 1914 vergleicht, mit jenem Straßburg, in welchem u. a. Hans Pfitzner ein hochwertiges Musikleben schuf. Die lebendige westliche Grenzstadt wurde zu einer zwar wirtschaftlich fast gleichbedeutenden, aber geistig toten Grenzstadt des französischen deutschsprachlichen Ostens. Saarbrücken trat zwar ohne Tradition, aber mit um so größerem Mut an ihre Stelle. Es arbeitet seitdem mit beachtlichem Erfolg daran, das Erbe zu erwerben, um es zu besitzen.

Die Sinfoniekonzerte dieses Winters brachten die Bach-Reger-Suite als Erstaufführung, dann eine Wiederholung der 2. Sinfonie von Brahms, eine Bruckner-Gedächtnisfeier mit der ausgezeichneten Wiedergabe des Tedeums und der 9. Sinfonie, ferner die Sinfonie von Suter, Mendelssohns Sommernachtstraum, Beethovens 2. Sinfonie und als erfolgreiche Erstaufführung die sinfonische Suite von *Karl Ehrenberg*, dem Kölner Musikhochschulprofessor. Diese Suite von Ehrenberg war insofern sogar eine reichsdeutsche Uraufführung, als die neueste, um einen Satz vergrößerte Fassung dieser Suite aus der Taufe gehoben wurde. In diesen Konzerten traten als Solisten auf: *Alma Moodie, Hermann Schey, Lydia Kindermann.* Für die alte Musik und vornehmlich für Sebastian Bach setzt sich der außergewöhnlich begabte neue Organist an der Ludwigskirche *Karl Rehner* ein. Seine wöchentlichen Kirchenmusiken nach dem Vorbild der Leipziger Thomaskirche haben sich überraschend schnell volkstümlich gemacht. Der Kampf um die Kammermusik ist nach dem Zusammenbruch der städtischen Kammermusikkonzerte in ein neues Stadium getreten. Die neuen Versuche haben bewiesen, daß eine Kammermusikpflege — vielleicht nicht nur in Saarbrücken! — nur von einer bestehenden musikalischen Gemeinde ausgehen kann. Als solche traten neben verschiedenen Männergesangvereinen die beiden großen privaten Chorvereinigungen wiederholt und mit gutem Erfolg in die Erscheinung. Vor allem die Harmonie unter *Hans Skohoutil*, einem ehemaligen Mitglied des königlich rumänischen Hofstreichquartetts. Wenigstens kurze Erwähnung verdient zum Schluß die volksbildnerische Arbeit des glänzend organisierten *Saar-Sängerbundes* (30000 Mitglieder), der im Verbande des deutschen Sängerbundes sowohl was seine straffe Organisation als auch seine segensreiche Kulturarbeit auf dem dichtbevölkerten und sangeslustigen Lande angeht, Vorbildliches leistet. *A. Raskin*

STETTIN: Im Konzertsaal herrscht reges Leben. Neben vielen auswärtigen Gästen, von denen die *Kuban-* und die *Donkosaken*, ein Violinkonzert von *Vecsey*, ein feiner Abend des *Böhmischen Streichquartetts* und ein ebensolcher des *Amar-Quartetts*, bei dem *Hindemith* seine Sonate für Bratsche spielte, ein Experimentalvortrag von *László* mit seiner Farblichtmusik zu nennen sind, kommt auch Eigenes zur Geltung. Der *Musikverein* und der *Lehrergesangverein* unter *Rob. Wiemann* brachten recht anständig »Von den Tageszeiten« von Fr. E. Koch und Mendelssohns »Elias« heraus. Die Wiederbelebung von Loewes Oratorium »Die sieben Schläfer« zeigte, daß Loewe mit Unrecht auf diesem Gebiet vergessen ist. Eine sehr feine Marienmesse von *H. M. Dombrowski* wurde beim Cäcilienfest *uraufgeführt*. Nicht unerwähnt bleibe ein Konzert der *Berliner Staatskapelle* unter Dr. *Muck*, der Beethovens Dritte und Siebte vollendet schön brachte, zwei Beethoven-Abende von *Edwin Fischer* und ein Klavierabend von *Frida Kwast-Hodapp*. *Fritz H. Chelius*

WEIMAR: In den Sinfoniekonzerten der *Staatskapelle* verschwendete *Ernst Praetorius* mit der *Uraufführung* zweier Werke von *Georg Winkler* Zeit und Kraft zu nutzlosem Beginnen. Die atonale Geste allein tut's nicht mehr. Der treffliche *Robert Reitz* verhalf dem

Violinkonzert op. 23 von Hermann Suter zu einem ehrlichen Erfolg. Das Trio: *Bruno Hinze-Reinhold, Max Strub* und *Walter Schulz* trat mit Erfolg erstmalig vor die Öffentlichkeit. Max Strub erzielte als Dirigent des Musikschulorchesters in einem Konzert der Freien Volksbühne begeisterten Beifall. Die *Gesellschaft der Musikfreunde* stellte *Elly Ney, Lotte Leonard* und (in einem Beethoven-Abend) *Henri Marteau* und den feinfühlenden und temperamentvollen Jenenser Pianisten *Willy Eickemeyer* vor. *Elisabeth Förster-Nietzsche*, die Schwester des großen Philosophen, ließ in dem vornehmen Nietzsche-Archiv den Eisenacher *Wilhelm Rinkens* zu Wort und Anerkennung kommen.

Otto Reuter

ZÜRICH: Außergewöhnlich ergiebig für die Bekanntschaft bisher noch ungehörter Werke waren die ersten Abonnementskonzerte des neuen Jahres. Es ist selbst in Bezirken, die längst für Auge und Ohr frei liegen, noch allerhand zu finden; so konnte das 9. Abonnementskonzert Mitte Februar mit einer Sinfonie von Mozart (C-dur, K.-V. 338) aufwarten, die hier noch nicht erklungen ist, mit einem geistvollen, flüssigen, klanglich reizvollen Werk von italienischem Operneinschlag. Dasselbe Konzert spendete als weniger tiefschürfende Erstaufführungen Präludium und Fuge für großes Orchester op. 36 von Walter Braunfels und drei Orchestergesänge aus Tagores »Der Gärtner« von J. van Gilse. Heinrich Kaminskis »Magnificat« aber sahen die gespanntesten Erwartungen entgegen, denn Kaminski hat uns unter den Modernsten in der letzten Zeit einige der stärksten Eindrücke geschenkt durch sein entschiedenes Streben nach Verinnerlichung des Ausdrucks. Schien uns auch das »Magnificat« nicht in gleich konsequenter Weise den musikalischen Glanz der ernsten Tiefe des Gehalts unterzuordnen: in seiner feinen melodischen und kontrapunktischen Führung, in seiner zumeist nach innen greifenden Haltung reiht es sich würdig ein in das bisher hier bekannt gewordene Werk Kaminskis, für das neben dem *Häusermannschen Privatchor* in allererster Linie unser vortrefflicher Organist und Musikkritiker *Ernst Isler*, einer der zielbewußtesten, klarsichtigsten Verfechter und Förderer des Wertvollen in der neuen Musik, eingetreten ist. Ihm verdanken wir unter anderm die Bekanntschaft mit Kaminskis Orgeltokkata über den Choral »Wie schön leucht' uns der Morgenstern«; er hat uns in dieser Saison auch zum erstenmal das geistreiche Variationenwerk über eine alte dorische Noëlmelodie des bedeutenden Pariser Organisten Marcel Dupré gebracht.

Auch aus Bruckners Werk ist noch einiges zu heben; das 8. Abonnementskonzert brachte die 6. Sinfonie in A-dur heraus, die, beschaulicher als ihre Schwestern, durch ihre Poesie namentlich im langsamen Satze innerlich berührte.

Neue Kammermusik vermittelte das *Wiener Streichquartett* in Ernst Tochs sicher gearbeitetem, auch zu einer sichern, prägnanten Tonsprache gelangtem Streichquartett op. 34, dem sich »Fünf Sätze für Streichquartett« op. 5 von Anton v. Webern anschlossen, eine interessante Station auf dem Wege zum musikalischen Aphorismus, wie wir ihn früher schon, gegenüber diesen Stücken op. 5 auch ausgeprägter, bedeutsamer, in zwei Werken v. Weberns vernommen haben. Die zu bemerkenswerter Meisterschaft gereifte Sängerin *Clara Wirz-Wyß* bot kürzlich Paul Hindemiths Vertonung von Rainer Maria Rilkes Gedichtzyklus »Das Marienleben«. Um die Einstellung zu der Komposition zu gewinnen, mußte man sich von der Poesie Rilkes völlig loslösen; dann konnte man sich des expressiven Gesangs, des stellenweise malerischen, dann wieder eher trockenen und armseligen, aber immer eigenartigen Klavierparts (gespielt von *Otto Uhlmann*) freuen. Der Instrumentalkomponist Hindemith aber hat uns schon Wesentlicheres gesagt als der Schöpfer dieses Marienzyklus.

Mit dem hübsch gelungenen Versuch des *Lehrergesangvereins*, den ersten Akt aus Othmar Schoecks Oper »Venus« im Konzertsaal zur Wirkung zu bringen, und mit einem sehr aufschlußreichen russischen Liederabend der hierfür besonders qualifizierten Vortragskünstlerin *Marie Olénine d'Alheim* aus Paris sei dieser Überblick geschlossen; als Auftakt zu den kommenden Beethoven-Feiern veranstaltete Privatdozent Dr. *Fritz Gysi* einen ausgiebigen Liederabend mit Beethovens Bearbeitungen von schottischen, irischen und wallisischen Volksliedern. *Ernst Tobler*

* ZEITGESCHICHTE *

OPERNSPIELPLAN

BARCELONA: Eine neue Oper des Spaniers *Facundo de la Viña* »La Espigadora« (Die Ährenleserin), zu der *Perez Dolz* den Text verfaßte, erlebte hier jüngst ihre *Uraufführung*. Text wie Musik wurzeln im kastilianischen Volksleben.

BERLIN: Die *Städtische Oper* hat Mussorgskijs »Der Jahrmarkt von Sarotschinsk« zur Aufführung noch in dieser Spielzeit angenommen.

NEUYORK: In der *Metropolitan Opera* fand mit starkem Erfolg die Erstaufführung der dreiaktigen Oper »Des Königs Bote« statt, deren Musik der Amerikaner *Deems Taylor* auf den Text seines Landsmannes *Edna Murray* geschrieben hat.

TURIN: Das *Teatro Regio* führte im Rahmen der Beethoven-Feier zum erstenmal den »Fidelio« auf italienisch in der Originalform mit gesprochenem Dialog auf.

WIESBADEN: Intendant Paul Bekker hat für das *Staatstheater Frederick Delius*' »Romeo und Julia auf dem Dorfe« zur Erstaufführung im Herbst erworben.

KONZERTE

CHEMNITZ: Im Rahmen des 5. Sinfoniekonzertes der Dresdener Philharmonie unter *Eduard Mörike* kam *Heinrich Norens* Violinkonzert durch *Stefan Frenkel* zur Erstaufführung.

DRESDEN: *Eine Jugendmesse Carl Maria v. Webers*, in Es-dur, aus dem Jahre 1802, wurde von Kapellmeister *Karl Maria Pembaur* zur *reichsdeutschen Uraufführung* in der vorm. Hofkirche angenommen. Das Manuskript dieses Werkes, von dem Weber in seiner autobiographischen Skizze und später auch seine Biographien nur flüchtig sprechen, ist erst vor kurzem im Städtischen Museum »Carolino Augusteum« in *Salzburg* entdeckt und identifiziert worden. Der sechzehnjährige Weber, damals Schüler von Michael Haydn in Salzburg, hat die Komposition der Messe offenbar früher schon in München beendet, in Salzburg die Reinschrift der Partitur hergestellt und sie dem damaligen Erzbischof Grafen von Colloredo gewidmet. Die Messe ist nun zum ersten Male von Konstantin Schneider innerhalb der großen Weber-Gesamtausgabe des Verlages Dr. Benno Filser in Augsburg herausgegeben worden.

LISSABON: Anläßlich der Säkularfeier spielt *José Vianna da Motta* als erste portugiesische Gesamtaufführung an sieben Abenden Beethovens 32 Klaviersonaten.

PADERBORN: *G. Schauerte* brachte im *Dom* die »Missa mysterium magnum« von *Otto Siegl* zur *Uraufführung*. Das Werk fand in der Kritik rühmende Anerkennung.

TAKARAZUKA: Die unter *Josef Laskas* Führung stehenden Konzerte des japanischen *Takarazuka Symphony Orchestras* wiesen, nach jüngsten Mitteilungen des Dirigenten, wieder sehr reichhaltige Programme auf. Es kam hauptsächlich deutsche und russische Musik zu Gehör. Auch eine *Uraufführung* ist zu verzeichnen: *Georg Jokls* Orchesterlied »Die Spinnerin« von Fräulein *Taeko Takamine* gesungen.

ZWICKAU i. S.: Kantor *Maschner* brachte mit dem Chorgesangsverein und Bürgergesangsverein-Zwickau *Rudolf Herolds* Oratorium »Die Exulanten« zur *Uraufführung*.

TAGESCHRONIK

Das *diesjährige Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins* findet vom 11. bis 15. Juni in *Krefeld* statt. Festdirigent ist *Rudolf Siegel*.

Das sächsische Ministerium für Volksbildung veranstaltet gemeinsam mit dem Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht die *6. Reichsschulmusikwoche* in der ersten Hälfte des Oktober in *Dresden*.

Anläßlich der *Internationalen Musikausstellung in Genf* vom 28. April bis 22. Mai finden große *musikalische Veranstaltungen* statt. Am 28. April: Victoria Hall. Großes Eröffnungskonzert des Orchesters des Pariser Konservatoriums unter Leitung von *Gaubert*. Programm: Beethovens 5. Sinfonie. Ausgewählte Stücke von Berlioz, Dukas, Debussy und Ravel. — 29. April: Stadttheater. »Ariana und Blaubart«, Oper von Dukas. Orchester des Pariser Konservatoriums unter Leitung von *Albert Wolf*. — 30. April: Stadttheater: »Pelleas und Melisande« von Debussy. Orchester des Konservatoriums Paris unter Leitung von *Messager*. — 5. Mai: Victoria Hall. Italienisches Sinfoniekonzert des Orchesters Augusteo aus Rom; Leitung: *Molinari*. — 12. Mai: Victoria Hall. Holländisches Sinfoniekonzert des Concertgebouw Orchester Amsterdam unter Leitung von *Willem Mengelberg*. Programm: Eroica; Stücke von Debussy, Wagner und Strauß. — 18. Mai: Stadttheater. »Figaros Hochzeit« von

Mozart unter Mitwirkung des Opernensembles aus Dresden (Orchester, Sänger und Chor) unter Leitung von *Fritz Busch*. — 19. Mai: Victoria Hall. Beethoven-Feier unter Mitwirkung des Dresdener Orchesters (Leitung Fritz Busch) und des Violinisten Adolf Busch. Programm: Leonoren-Ouvertüre III., Violinkonzert in D-dur, VII. Sinfonie. — 20. Mai: Stadttheater. »Der Rosenkavalier«, Oper von Strauß unter Mitwirkung der Dresdener Oper (Orchester, Sänger und Chöre). Leitung: *Richard Strauß*. — 22. Mai: Stadttheater. Internationaler Pianistenwettbewerb. Preis 5000 Fr. Konkurrenzstück ist die Klavierfantasie »Islamey« von Balakireff. Außerdem darf jeder Pianist ein Stück eigener Wahl, das nicht länger dauert als sieben bis acht Minuten, vortragen. Jury-Mitglieder: Cortot, Rosenthal, Rubinstein, Schelling und Vianna da Motta.

Für die diesjährigen *Bayreuther Bühnenfestspiele*, die vom *19. Juli bis 20. August* stattfinden, und für welche drei Aufführungen des »Ring«, fünf des »Tristan« und sechs des »Parsifal« vorgesehen sind, wurden als Dirigenten gewonnen: *Karl Muck* für »Parsifal«, *Franz v. Hoeßlin* für den »Ring« und *Karl Elmendorff* für »Tristan«. Die Chöre leitet Prof. *Hugo Rüdel*, Staatsopern- und Domchordirektor, Berlin. Als *Solisten* wurden verpflichtet: Die Damen Anni Helm (Berlin), Ingeborg Holmgren (Berlin), Sigrid Johanson (Berlin), Barbara Kemp-v. Schillings (Berlin), Emmy Krüger (München), Nanny Larsén-Todsen (Stockholm), Eva Liebenberg (Berlin), Charlotte Müller (Berlin), Maria Nezadal (Bern), Maria Peschken (Berlin), Maria Ranzenberg (Wien), Minny Ruske-Leopold (Berlin), Elli Sendler (Berlin), Hilde Sinnek (Wiesbaden), Henny Trundt (Köln/Rhein); ferner die Herren Ivar Andrésen (Dresden), Hans Beer (Wien), Carl Braun (Berlin), Josef Correck (Chemnitz), Walter Eckard (Berlin), Franz Egénieff (Berlin), Walter Elschner (Hamburg), Hans Fidesser (Barmen), Gunnar Graarud (Hamburg), Eduard Habicht (Berlin), Karl Hannes (Köln), Alexander Kipnis (Berlin), Richard Lüttjohann (Braunschweig), Lauritz Melchior (Neuyork), Gotthelf Pistor (Darmstadt), Oskar Ralf (Stockholm), Theodor Scheidl (Berlin), Friedrich Schorr (Berlin), Fritz Wolff (Hagen/W.).

Im März-Heft meldeten wir, daß die *Donaueschinger Kammermusikfeste* nach Homburg v. d. H. verlegt würden. Jetzt wird uns die Nachricht, daß diesen Veranstaltungen in größerem Rahmen in Baden-Baden eine Dauerstätte bereitet werden soll unter dem Namen »Deutsche Kammermusik Baden-Baden«. Die künstlerische Leitung haben wie bisher *Heinrich Burkard*, *Joseph Haas* und *Paul Hindemith* inne. Das erste Fest wird Anfang Juli stattfinden. Verbunden mit diesen Veranstaltungen wird die diesjährige *Hochschulwoche der Jugendmusikbewegung der Musikantengilde*, deren Führer mit den Leitern der Kammermusikaufführungen gemeinsam vorgehen, um zum erstenmal die notwendige Verbindung zwischen dem zeitgenössischen Schaffen und den Erfordernissen einer neuen Volk- und Jugendmusik anzubahnen. Alle die Kammermusikaufführungen betreffenden Anfragen sind zu richten an Musikdirektor *Heinrich Burkard* (bis 1. April Hofbibliothek Donaueschingen, später Musikdirektion Baden-Baden). Adresse der Jugendbewegung ist Arbeitsamt der Musikantengilde, Dr. *Fritz Reusch*, Charlottenburg 9, Fredericiastr. 22.

Auf dem *nordischen Musikfest in Stockholm* in diesem Frühjahr gelangen wie immer nur nordische Werke durch die nordischen Künstler der betreffenden Länder zur Aufführung. Die schwedische »Königliche Musikalische Akademie« hat auch *Island* eingeladen, als fünfter nordischer Staat an dem Fest teilzunehmen. Es ist dies das erstemal, daß Island zur Teilnahme an einem ausländischen Musikfest eingeladen wurde.

Im *Seminar der Musikgruppe Berlin*, das seit 1911 auf die staatlichen Musiklehrerprüfungen vorbereitet, beginnt am 1. April ds. Js. ein halbjähriger *Vorkursus* für die Aufnahmeprüfung, an dem auch Musikstudierende und Dilettanten zur Aneignung musikalischer Allgemeinbildung als mitarbeitende Hospitanten teilnehmen können. Ausführliche Prospekte sind kostenfrei durch das Sekretariat der Anstalt, Berlin W 57, Pallasstraße 12, zu beziehen.

Die staatlich qualifizierten *Musiklehrer höherer Lehranstalten in Hessen-Nassau* haben sich zu einem *Provinzial-Verband* zusammengeschlossen, der dem preußischen Verband akademisch gebildeter Musiklehrer (Sitz Berlin) angehört. Anmeldungen sind (möglichst bis 1. April) an den ersten Vorsitzenden: Studienrat *W. Meister* (Frankfurt, Danneckerstraße 33) zu richten.

* * *

Der *rumänische* Unterrichtsminister Petrovici verfügte durch einen Erlaß, daß sämtliche Mittelschulen des Landes den 100. Todestag

Beethovens feierlich zu begehen hätten. Die Schüler sollen über das Leben und das Werk des Meisters aufgeklärt und es soll ihnen auch Beethovensche Musik vorgeführt werden.

In *Bergedorf* hat sich eine Gesellschaft von Händel-Freunden das Ziel gesetzt, ein Händel-Festspielhaus zu errichten, das Mittelpunkt werden soll der gesamten Händel-Pflege. In diesem Hause sollen in der szenischen Dramatik des »Stile rappresentativo« die Oratorien Händels, ausgewählte Opern des Meisters und geeignete Werke des 18. Jahrhunderts in festlichen Aufführungen geboten werden. Der Ehrenvorsitzende der Bergedorfer Händel-Gesellschaft, Prof. Dr. *Ferd. Pfohl, Hamburg 13*, ist gern bereit, genauere Auskunft zu geben.

Ende April versteigert *Leo Liepmannssohn, Antiquariat* in Berlin, den 2. Teil der Sammlung *Wilhelm Heyer, Köln*, der auch dieses Mal eine Fülle von Seltenheiten bringt. Unter den *Musikbüchern* befindet sich eine größere Anzahl von bedeutenden theoretischen Werken des 16. und 17. Jahrhunderts. Aus der Abteilung der *praktischen Musik* sei vor allem die umfangreiche und einzigartige *Sammlung von Vokalwerken* (Messen, Motetten, Madrigalen, Kanzonetten usw.) in Stimmen, meist in italienischen Originalausgaben des 16. und 17. Jahrhunderts, hervorgehoben. Auch sonst finden sich in dieser Abteilung hervorragende Seltenheiten, wie z. B. Lasso, Patrocinium Musices, München 1573—1576, ein Prachtexemplar in 5 Foliobänden, Instrumentalwerke von d'Anglebert, der 3. Teil der »Klavierübungen« von Joh. Seb. Bach in Erstausgabe, alte Ausgaben von Finger, Frescobaldi usw., ferner *Lautentabulaturen*, worunter das Rarissimum: Gerle, »Musica teusch« und »Tabulatur auff die Laudten«, Nürnberg 1532—1533, sowie Tabulaturen von Matelart, Reußner, Vallet, Verovio usw. Unter den *Opernpartituren* sei vor allem die Originalausgabe der zwei ersten Opern »Euridice« von Peri und Caccini in den Erstausgaben, Florenz 1600, beide Werke in *einem* Pergamentband der Zeit, erwähnt. Die *Musiker-Autographen* aus dem 16. bis 18. Jahrhundert bringen nicht geringere Seltenheiten. Es seien nur einige Namen von besonderer Bedeutung erwähnt, wie Gafori, Palestrina, Monteverdi, Frescobaldi, Corelli, Lasso, Lully, Kepler, Caccini, Aless. Scarlatti, Tartini und die Geigenbauer A. u. G. Amati, G. Bertolotti da Salò, G. P. Maggini, *Stradivari* usw. Der reich illustrierte Katalog wird an Interessenten versandt.

Preisausschreiben für Musikfreunde. Der *Verband deutscher Klavierhändler* erläßt ein literarisches Preisausschreiben für die besten Arbeiten, die zur persönlichen Musikpflege und zum Erwerb von Klavieren und Harmonien anregen. Das Preisausschreiben ist offen für jeden Reichs- und Auslandsdeutschen. Die Arbeiten können in Prosa oder Versen sein, sollen jedoch das Ausmaß von 400 Druckzeilen zu je 14 Silben nicht überschreiten. Namentlich kommen in Betracht Erzählungen und Novellen. Als Preise sind außer Geldpreisen Flügel und Klaviere ausgesetzt. Einsendungen sind zu richten an den *Verband Deutscher Klavierhändler e. V., Dresden-A., Johann-Georgen-Allee 9*, und zwar spätestens bis zum 15. Mai 1927, abends 6 Uhr.

* * *

Im März konnte der Berliner *Bruno Kittelsche Chor* sein *25jähriges Bestehen* feiern und sein Begründer und Leiter, *Bruno Kittel*, auf eine 24jährige Dirigententätigkeit zurückblicken.

Zu Mitgliedern der Preußischen Akademie der Künste wurden von der Sektion für Musik gewählt: *Arnold Schönberg, Paul Hindemith* und *Leoš Janáček.*

Die neugegründete internationale *Zentralstelle für Musikerberufe in Wien* hat Universitätsprofessor Dr. *Hans Sperl* zum Vorsitzenden und Rektor der Hochschule für Musik *Joseph Marx*, sowie Hofrat Dr. *Karl Kobald* zu Stellvertretern ernannt.

Der bisherige Intendant des Landestheaters in Darmstadt *Ernst Legal* ist zum Intendanten des Staatstheaters in *Kassel* verpflichtet worden. — *Hans Hartmann*, der Leiter des *Hagener* Stadttheaters, wurde zum Intendanten gewählt; gleichzeitig wurde *Richard Richter* städtischer Generalmusikdirektor. — Der erste Kapellmeister des *Freiburger* Stadttheaters, *Ewald Lindemann*, wurde zum städtischen Generalmusikdirektor ernannt. — Die Stadtverwaltung Koblenz hat *Erich Böhlke* unter Verpflichtung auf weitere drei Jahre zum Generalmusikdirektor der Stadt *Koblenz* gewählt. Gleichzeitig wurde Böhlke von der Regierung zum staatlichen Musikberater bestellt. — Die zwischen der Stadt Essen und Generalmusikdirektor *Rudolf Schulz-Dornburg* schwebenden Verhandlungen sind zum Abschluß gelangt. Er wird mit Beginn der kommenden Spielzeit als Operndirektor in den Dienst der Stadt *Essen* treten. — Zum Oberspielleiter am

württembergischen Landestheater in *Stuttgart* wurde *Harry Stangenberg*, Oberspielleiter der Hofoper in Stockholm, berufen. — Intendant Paul Bekker hat als ersten Kapellmeister an das Staatstheater in *Wiesbaden Ernst Zulauf* aus Kassel verpflichtet.
Zum *Direktor der Wiener Musikakademie* wurde an Stelle Franz Schmidts *Max Springer* ernannt; das gleiche Institut verpflichtete *Alban Berg* zum Leiter der Kompositionsklasse. — *Paul Hindemith* ist an die *Hochschule für Musik in Berlin* berufen worden. — *Philipp Jarnach* geht an die *Hochschule für Musik in Köln* als Lehrer für Komposition und Theorie. — *Hans Hartung*, zweiter Thomasorganist in Leipzig, wurde an die *St. Jacobikirche* in *Chemnitz* als Nachfolger Karl Hoyers gewählt.

BERICHTIGUNG

In der in Heft XIX/5 S. 359 der »Musik« erschienenen Besprechung der Madrigale *Dowlands*, von *Bruger* und *Pudelko* herausgegeben, ist hinsichtlich der Reihenfolge ein Irrtum unterlaufen. Die neun Bruger zugeschriebenen Madrigale beziehen sich auf die Ausgabe von *Pudelko*.

AUS DEM VERLAG

Der Kampf um die *Verlängerung der Schutzfrist* für Werke der Literatur, der Musik und der bildenden Kunst auf 50 Jahre statt der bisherigen 30 Jahre wird von beiden Parteien erbittert geführt. Eine Erklärung, an deren Spitze Prof. Kerschensteiner, Dr. F. Schmidt-Ott, Dr. W. Simons und Wilamowitz-Moellendorff zeichnen, schließt: »Die Ausdeutung unserer bewährten Schutzfrist wäre also nicht einmal von wesentlichem Vorteil für die große Masse der Geistesarbeiter; dagegen für die Schule, für die bildungshungrigen Schichten der werktätigen Stände, ja für das Volksganze unheilvoll und folgenschwer.« — Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer erläßt eine Erklärung für die 50jährige Schutzfrist. Sie betont, daß es nicht im Interesse des Volkes liegen könne, die schaffenden Künstler mit Sorgen zu belasten. »Wir vertrauen darauf,« so heißt es, »daß die deutsche Republik, die unter ihrem Schutze schaffenden Künstler nicht schlechter stellen wird, als es Frankreich, England, Italien und fast alle anderen Kulturstaaten mit ihren Künstlern getan haben. Der Vorstand der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer: Richard Strauß, Eduard Behm, Hugo Kaun, Wilhelm Klatte, Julius Kopsch.«
Das im Besitz der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek befindliche *Notierungsheft Beethovens* aus den Jahren 1800/1801, das die Skizzen zu den Violinsonaten op. 23—24, den Klaviersonaten op. 26 und 27/II, der 2. Sinfonie und zum Prometheus-Ballett enthält, wird zum Gedenktage zum erstenmal in einer genauen Nachbildung veröffentlicht werden. Während Gustav Nottebohm aus den Skizzen nur eine Auswahl brachte, wird *Karl Lothar Mikulicz* das Skizzenbuch jetzt vollständig und mit Anmerkungen vorlegen; es erscheint bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Der Wiener Philharmonische Verlag gibt in der Reihe seiner Philharmonia-Partituren Beethovens C-dur-Messe durch *Karl Geiringer* neu heraus. Es steht zu hoffen, daß man sich jetzt des lange mit Unrecht vernachlässigten Werkes wieder mehr entsinnen wird.
Im *Verlag Georg Kallmeyer* erscheinen durch *Fritz Jöde* als Nr. 12 der Beihefte zum Musikanten »Ludwig van *Beethovens Kanons* aus Briefen, Karten, Albumblättern und anderen persönlichen Dokumenten«.
Der *Verlag Moritz Schauenburg*, Lahr i. Baden, veröffentlicht unter dem Titel „*Beethoven-Feier*" Chöre, Instrumentalstücke und das »Opferlied« von Beethoven. Die Auswahl ist so getroffen, daß die mitgeteilten Stücke als Programmtypen für Schulfeiern gelten können.

TODESNACHRICHTEN

DRESDEN: Kammermusikus *Emil Ludwig Teuchert* ist nach längerem Leiden gestorben. Er war als Tubabläser ein geschätztes Mitglied der Sächsischen Kapelle; und ist durch sein dreibändiges Werk der Musikinstrumentenkunde bekannt geworden.
EBERSTADT b. Darmstadt: Der frühere Intendant des Mainzer Stadttheaters und des Frankfurter Schauspielhauses Hofrat *Max Behrend* ist, 64 Jahre alt, einem Schlaganfall erlegen.
HAAG: Der hervorragendste niederländische Musikwissenschafter der Gegenwart *Daniel François Scheurleer* ist, 71 Jahre alt, verstorben. Trotz seines Hauptberufes als Bankier, er war Mitinhaber des Hauses Scheurleer & Zoonen, hat er eine ansehnliche Reihe musikwissenschaftlicher Schriften in holländischer Sprache verfaßt. Hier seien nur sein »Mozarts Aufenthalt in den Niederlanden«,

»Franz Liszt«, »Mozartiana«, »Mozarts Bilder« genannt. Scheurleer war Vorstand der »Vereinigung für niederländische Musikgeschichte und der »Union musicologique«.

WIEN: Der Komponist *Robert Fuchs*, früherer Hoforganist und Professor an der Akademie für Musik in Wien, der erst vor kurzem unter großen Ehrungen der musikalischen Welt seinen 80. Geburtstag feierte, ist einem Schlaganfall erlegen. Fuchs wurzelt in der älteren Wiener Schule, die in Schubert und Schumann ihren Ausdruck fand. Zwei Messen, drei Sinfonien, eine Reihe von Serenaden für Streichorchester, eine Fülle von Kammermusik, von Werken für Klavier, Liedern und Chorgesängen bilden sein Lebenswerk, auch als dramatischer Komponist ist er hervorgetreten. Nicht nur als Schaffender, auch als Lehrer hatte er einen großen Ruf. Viele österreichische Musiker der letzten Jahrzehnte zählten zu seinen Schülern, u. a. Hugo Wolf, Alexander Zemlinsky, auch Gustav Mahler war eine Zeitlang sein Schüler.

—: Dem Leben des 32jährigen Wiener Tenoristen *Trojan Grosavescu*, Mitglied der Wiener Staatsoper, wurde ein jähes Ende gesetzt.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Coates, Albert: Suite of the old masters. Elkin, London.

Peters, Kurt, Dr. (München): Das menschliche Leben. Sinfonien-Zyklus. II. Sommerreife noch ungedruckt.

Strawinskij, Igor: Suite Nr. 1 u. 2 p. pet. orch. Chester, London.

Woyrsch, Felix: op. 60 Zweite Sinfonie (C). Simrock, Berlin.

b) Kammermusik

Brahms, Joh.: op. 100 u. 108 Sonaten f. V. u. Pfte. NA. (O. Schnirlin). Simrock, Berlin.

Durra, Hermann: (Berlin-Grunewald) Streichquartett (d) noch ungedruckt.

Gardner, Samuel: op. 16 Quintett (f) f. Piano, 2 V., Vla. und Vc. Oliver Ditson, Boston.

Jirak, K. B.: op. 26 Sonate f. Viola u. Pfte. Simrock, Berlin.

Santoliquido, F.: Sonata p. V. e Pfte. (a). Ricordi, Milano.

Woyrsch, Felix: op. 63 Quartett (c) f. 2 V., Br. u. Vc.; op. 65 Trio (e) f. Pfte., V. u. Vc. Simrock, Berlin.

Zilcher, Hermann: op. 56 Trio (e) f. Pfte., V. u. Vc. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Barclay, A.: Elegy, Idyll, Rhapsody f. Fl. and Pfte. Chester, London.

Durra, Hermann: Suite (an Goethe) f. Pfte. Ries & Erler, Berlin.

Hoyer, Karl: op. 34 Weihnachts-Kanzone nach einer Melodie des Adam de la Hale f. V. (od. Fl.) u. Orgel; op. 35 Vier Charakterstücke f. d. Org. Oppenheimer, Hameln.

Jeanjean, Paul: 16 Etudes modernes p. Clarin. Evette & Schaeffer, Paris.

Kaminski, Heinr.: Canzona f. V. u. Org. Univers.-Edit., Wien.

Kauder, Hugo: Kleine Suite 1. f. Bratsche, 2. f. Viol., 3. f. Vc. Univers.-Edit., Wien.

Nowotny, Karl: op. 22 Zehn Studien f. V. als Vorbereitung zu R. Kreutzers Etuden. Goll, Wien.

Peters, Rudolf: op. 15 Fantasie-Präludium f. Org. Simrock, Berlin.

Poldini, Ed.: op. 95 Ce qui se passe dans la forêt enchantée. Suite p. Piano. Ricordi, Milano.

Raitio, V.: Summer Idylls f. Pfte. Chester, London.

Reuter, Florizel v.: Eine Porträt-Galerie. Fantasiestücke f. V. u. Pfte. Eulenburg, Leipzig.

Ropartz, J. Guy: Impromptu p. la Harpe. Durand, Paris.

Strawinskij, Igor: Symphonies d'instr. à vent à la mémoire de Cl. Debussy, arrang. p. Piano seul p. A. Lourié. Russ. Mus.-Verl., Berlin.

Tscherepnin, Alex.: Konzert (F) f. Klav. Chester, London.

—: op. 37 Nr. 2 Mystère p. Vc. av. Pfte.; op. 39 Message p. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Tscherepnin, Nik.: op. 55 Der verzauberte Vogel. Ballett. Klav.-Ausz. Univers.-Edit., Wien.

Wolfsohn, Julius: op. 8 Hebräische Suite f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Arlt-Kruse, Lotte: Gudrun. Dichtung von M. v. Gottschall. Strauch, Leipzig.

Behrend, Fritz: op. 22 König Renés Tochter. Lyr. Drama in 1 Akt. Heinrichshofen, Magdeburg.

Kralik, Richard: Musikal. Anhang zu den Puppen- u. Volksspielen Heft 1/8. Österr. Bundesverl., Wien.

Wolf-Ferrari, E.: Das Himmelskleid. Legende in 3 Akten. Weinberger, Wien.

b) Sonstige Gesangsmusik

Ahle, Joh. Rud.: Die heilige Nacht f. Solost., gem. Chor, Männerchor u. Orch. (R. Fricke). Oppenheimer, Hameln.

Böhm, Max: op. 9 Kinderlieder zur Weihnacht f. Ges. m. Pfte. Zorn, Nürnberg.

Börner, Kurt: op. 8 Drei Lieder f. 3st. Frauenchor od. Frauen-Terz. mit Pfte.; op. 9 Drei Lieder f. Gesang m. Pfte. Verlagsanstalt deutscher Tonkünstler, Berlin.

Durra, Hermann: Wanderlied. F. Männerchor. Ries & Erler, Berlin.

Kahn, Robert: op. 77a. Gesänge f. Frauenchor a capp. Haake, Bremen.

Kempter, Lothar: Die Erlösung. Kantate f. gem. Chor, Soli u. Org. Oppenheimer, Hameln.

Křenek, Ernst: op. 48 O Lacrymosa. Drei Gedichte von R. M. Rilke f. hohe St. m. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Laparra, Raoul: Chants de la mer et des villages sur des poesies de Paul Fort, p. une voix et Piano. Heugel, Paris.

Moritz, Edvard: op. 38 Fünf Lieder m. Pfte. Birnbach, Berlin.

Pfannschmidt, Heinr.: op. 48 Weihnachtsmotette. Oppenheimer, Hameln.

Pommer, Helmuth: Volkslieder u. Jodler aus Vorarlberg. Österr. Bundesverl., Wien.

Prümers, Adolf: op. 51 Das Sakrament des Altars. Orator. f. Soli, gem. Chor, Streichorch. u. Org. Schweers & Haake, Bremen.

Ravel, Maurice: Chansons madécasses p. une voix et Piano. Durand, Paris.

Ropartz, J. Guy: Nocturne p. 4 voix mixtes et orch. Durand, Paris.

Sachse, Hans: op. 8, 14, 22, 34 Lieder m. Pfte. Halbreiter, München.

Scheffler, John Julia: op. 150 Lobgesang nach Psalm 150 f. 8st. Männerchor. Hug, Leipzig.

Streit, Else: Zwei Weihnachtslieder f. mittl. St. m. Pfte. Ries & Erler, Berlin.

Stumpf, Franz: Geistliche Gesänge f. gem. Chor. Winter, Darmstadt.

Thomas, Wilhelm u. Ameln, Konrad: Das Morgenlied. 53 deutsche geistl. Morgenlieder. Bärenreiter-Verlag, Augsburg.

Trunk, Richard: op. 49 Vier Lieder m. Klav. nach Ged. v. Christel Kaufmann. Halbreiter, München.

Tscherepnin, N.: op. 53 Ozean-Suite. Ein Zyklus v. Beschwörungen f. Ges. m. Pfte. Bessel, Leipzig.

Wagner-Schönkirch, Hans: op. 107 Zwei altdeutsche Minnelieder f. Ges. m. Pfte. Eulenburg Leipzig.

Webern, Anton: op. 8 Zwei Lieder nach Gedichten von R. M. Rilke; op. 13 Vier Lieder f. Ges. u. Orch. Univers.-Edit., Wien.

Weiß, Sigmund: op. 11 Ingeborgs Lieder. Zyklus f. Ges., m. Pfte. Edition Vienna, Wien.

Wetz, Richard: op. 38 Männerchöre. Tischer & Jagenberg, Köln.

Wintzer, Rich.: op. 30 Vier Lieder f. Ges. m. Pfte. Simrock, Berlin.

Woyrsch, Felix: op. 57 Ode an den Tod f. Männerchor u. Orch. Simrock, Berlin.

Zemlinsky, Alex.: op. 18 Lyr. Sinfonie in 7 Gesängen nach Ged. v. R. Tagore f. Sopr. u. Bar. m. Orch. Univers.-Edit., Wien.

III. BÜCHER

Bericht über die Freiburger Tagung f. deutsche Orgelkunst, vom 27. bis 30. Juli 1926 hrsg. v. Willib. Gurlitt. Bärenreiter Verl., Augsburg.

Brahms. Briefe an Clara Schumann — s. Schumann, Clara.

Göllerich, August. Das Lebensbild eines tatkräftigen Idealisten. Von einem alten Linzer Musikfreund. Steurer, Linz a. D.

Haba, Alois: Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems. Deutsch von E. Steinhard. Kistner & Siegel, Leipzig.

Höckner, Hilmar: Die Musik in der deutschen Jugendbewegung. Entwicklungsgeschichtlich dargestellt. Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Howard, Walther: Auf dem Wege zur Musik. I. Simrock, Berlin.

Kobald, Karl: Beethoven. Seine Beziehungen zu Wiens Kunst und Kultur. Gesellschaft u. Landschaft. Amalthea-Verl., Wien.

Kötzschke, Richard: Geschichte des deutschen Männergesangs, hauptsächlich des Vereinswesens. W. Limpert, Dresden.

Sagers, W. C. Berwick: Samuel Coleridge-Taylor, musician. 2. ed. Augener, London.

Schumann, Clara und Brahms, Joh.: Briefe aus d. Jahren 1856—1896 hrsg. von Berthold Litzmann. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Schering, Arnold: Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart. 2. Aufl. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Stier-Somlo, Helene: Das Grimmsche Märchen als Text für Opern und Spiele. De Gruyter & Co., Berlin.

Wickenhauser, Richard: Anton Bruckners Sinfonien. Bd. 2. Reclam, Leipzig.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

KLASSIK UND ROMANTIK

PROBLEME UND ERGEBNISSE DER NEUEN MUSIK

VON

HEINRICH BERL-KARLSRUHE

I.

DAS BILDNERISCHE

Wenn wir eine Fahrt nach dem Süden machen, etwa im Umkreis der Renaissance, so fällt uns bald eines auf: hier ist nur das *Auge* gefesselt. Landschaft und Mensch, Architektur und Bildkunst — alles gliedert sich sinnvoll ineinander und nimmt unser Auge gefangen. Dieser Süden ist so unbedingt augenhaft, daß alle übrigen Sinne zurücktreten, daß wir nicht hören, sondern nur schauen, daß wir von der *Schönheit* der Formen und Farben, von der Plastik und Gegenständlichkeit der Natur eingefangen werden; und wir begreifen, wenn Künstler erzählen, daß sie im Angesicht dieser malerischen Fülle selbst nicht mehr imstande waren — zu malen.

Machen wir dagegen eine Fahrt nach dem Norden, so ist alles grundsätzlich anders. Statt Formen und Farben empfinden wir nur Linien und Rhythmen, die Gegenständlichkeit der Landschaft ist aufgelöst, an Stelle des Auges tritt nun das *Ohr*. Landschaft und Mensch, Architektur und Bildkunst lösen in uns das Gefühl der Bewegung aus, sie sind nicht schön, sondern erhaben, nicht plastisch, sondern — *musikalisch*. Süden und Norden, Renaissance und Gotik sind die Inbegriffe zweier polar einander entgegengesetzter Welten: der Welt des Auges und der Welt des Ohres. Die Ursachen dieser Polarität sind aber allein in dem Unterschied der beiden Landschaften zu suchen.

So sehen wir im Süden die Vorherrschaft einer Kategorie, die ich kurz die *bildnerische* nenne, im Norden die Vorherrschaft einer Kategorie, die ich ebenso kurz die *musikalische* nenne. Was heißt das? Es heißt, daß die Grundgesetze der Kultur des Südens bildnerische sind, wie die der Natur, und daß die Grundgesetze der Kultur des Nordens musikalische sind, wie die der Natur. Die *Kategorie des Bildnerischen* ist im Süden die Grundlage aller Kulturformen: des Staates, der Philosophie, der Dichtung, der Musik, nicht nur der bildenden Künste. Sie alle sind Kunstwerke, das heißt: bildnerischen Gesetzen unterworfene Gebilde. Im Gegensatz hierzu ist die *Kategorie des Musikalischen* im Norden die Grundlage aller Kulturformen: des Staates, der Philosophie, der Dichtung, der Bildkunst, nicht nur der Musik. Sie alle sind gleichsam Sinfonien, das heißt: musikalischen Gesetzen unterworfene Gebilde.

Im Zusammenhang dieses Kongresses*) interessiert uns nur die Musik. Ich unterlasse es daher, für Staat und Philosophie und Dichtung die jeweiligen polaren Grundgesetze zu erweisen. Hier will ich nur in der Gegenüberstellung

*) Über den Kongreß selbst vergleiche man die Nachschrift des Autors auf S. 553.

der altitalienischen Musik und des gotischen Domes die Richtigkeit meiner Grundthese aufzeigen.

Nehmen wir irgendeine Sonate oder ein Konzert eines italienischen Komponisten der Renaissance zur Hand, so sehen wir, daß hier die *Schönheit* der musikalischen *Form*, ihre Sinnlichkeit und ihre Erscheinungshaftigkeit, kurz, die Plastik und Architektonik, die sichtbare Struktur das entscheidende ist, daß hier die *Musik als Form*, als sinnlich schöne Form, überhaupt erstmals in Erscheinung tritt. Ob wir Corelli oder Veracini, Scarlatti oder Tartini betrachten: überall ist die formale Schönheit, das »Optische« gleichsam, das wichtigste. Die Renaissance überträgt die Kategorie des Bildnerischen auch auf die Musik.

Ganz im Gegensatz hierzu steht der gotische Dom. Im gotischen Dom sind die plastischen Gesetze aufgehoben; obwohl ein Bildwerk, ist das Bildnerische auf ein Minimum reduziert, es ist tönend gewordener Stoff, »gefrorene Musik«. Im gotischen Dom entscheidet nicht die »schöne Form«, sondern der »erhabene Ausdruck«; deshalb verflüchtigt sich auch der Stoff, er bildet sich nicht der Erde ein, sondern flieht in den Himmel, in die Welt des Grenzenlosen, Unendlichen.

Wir können es so formulieren: *der Süden zeigt uns die Musik als bildende Kunst, der Norden die bildende Kunst als Musik.* Ton-Bildkunst und Bild-Tonkunst — das sind die entscheidenden Gegensätze der beiden Kulturwelten der Renaissance und der Gotik. Alle übrigen Manifestationen dieser Kulturen gliedern sich organisch um die beiden Zentren.

Was bedeutet das nun? Bedeutet es, daß der Süden nicht musikalisch und der Norden nicht bildnerisch im eigentlichen Sinne sei? Nein. Es bedeutet nur, daß die Akzente der beiden Kulturwelten polar zueinander stehen; im übrigen sind beide Kulturen Produkte gegenseitiger Synthesen immanenter musikalischer und bildnerischer Kräfte, wie ja keine Kultur ohne eine solche musikalisch-bildnerische Synthese zu entstehen vermag.

II.
DIE KLASSIKER

Wenden wir uns von hier aus der *klassischen Musik* zu, der Musik, die mit Schütz eingeleitet wird und die mit Beethoven ausklingt, so gilt es zunächst festzustellen, daß das, was von der nordischen Bildkunst gesagt wurde, erst recht von der *nordischen Musik* gilt. Sie kennt ursprünglich keine bildnerischen Gesetze; sie ist nur »musikalisch«. Die *Polyphonie*, ihre eigentlichste Erscheinungsform, tritt erst mit Bach unter bildnerische Gesetze: in der Harmonisierung. Vor Bach ist sie gleichsam gesetzlos wuchernde Fülle. Sie ist analog dem gotischen Dom eine Summe unendlicher Linien, Melodien, die zum Himmel streben.

Nun kommen aber die Klassiker alle aus dem Norden, oder mindestens sind sie der nordischen Kultur ursprünglich verhaftet. Und doch haben sie die *klassische Musik* geschaffen, jene großartige musikalisch-bildnerische Welt, die nichts von dem Chaos der nordischen Polyphonie mehr an sich hat, die eingegangen ist in den ruhenden Kosmos der Harmonie. Wie war diese Wendung möglich? Wie war es möglich, daß die klassische Musik nicht von dem klassischen Süden geschaffen wurde, sondern gerade von dem romantischen (ich spreche das Wort jetzt deutlich aus) Norden?

Die Gründe sind geschichtlich erweisbar, und wir kennen sie alle: Weil sämtliche Klassiker direkt oder indirekt mit dem Süden in Berührung kamen, weil sie an der *Musik des Südens* die bildnerischen Grundgesetze gelernt haben, aus der die Formenwelt der klassischen Musik gebildet werden konnte. Ich gebe einen kurzen Überblick, auch auf die Gefahr hin, allgemein Bekanntes zu sagen:

Schütz: 1609 vom Landgrafen Moritz von Hessen nach Italien geschickt, woselbst er bei Gabrieli in Venedig bis zu dessen Tod blieb. Schütz überträgt die um 1600 in Italien vorgehenden musikalischen Umwälzungen (den Renaissancestil) auf Deutschland.

Bach: 1714 in Weimar als Konzertmeister tätig, beschäftigt sich hier mit dem Stil der Italiener (Corelli, Vivaldi, Scarlatti). Nachwirkungen im »Wohltemperierten Klavier«.

Händel: 1707 bis 1710 in Italien, wo er in der Hauptsache Einflüsse von Scarlatti empfängt.

Haydn: 1750 bis 1759 im Hause des Dichters Metastasio und des Gesangslehrers Porpora, dessen Bediensteter Haydn einige Zeit war, lernt er die italienischen Kompositionen und die Gesangskunst gründlich kennen.

Mozart: 1769 bis 1771 mit seinem Vater in Italien, wo er sich bereits den italienischen Stil aneignet.

Mit *Beethoven* ist die Berührung mit dem Süden beendigt. Er übernimmt die klassische Formensprache, um sie aufzulösen. *Beethoven ist das Ende der Klassik und zugleich der Beginn der Romantik.* Nicht umsonst führt sein später Stil wieder in die Polyphonie. Hier bricht die gebändigte nordische Leidenschaft, das Gefühlschaos über die Vollendung der am Süden geschaffenen musikalischen Formenwelt und hebt ihre Grenzen in die Unendlichkeit der gotischen Welt. Während Heinrich Schütz, der die Auseinandersetzung mit dem Süden für die klassische Musik eingeleitet hat, zwar inmitten des Chaos steht, aber doch zur Ordnung des harmonischen Kosmos hinüberleitet, zerstört Beethoven den von Bach bis Mozart geschaffenen Kosmos und reißt vor ihm das Grenzenlose wieder auf. *Schütz und Beethoven sind Eingang und Ausgang der klassischen Musik, Bach und Mozart Blüte und Vollendung.*

Wir sehen also, was die *klassische Musik* als Phänomen ist: eine Synthese von Norden und Süden, von Gotik und Renaissance, von Musikalischem und Bild-

nerischem, von Polyphonie und Melodie: in der *Harmonie.* Harmonie ist die Synthese von Polyphonie und Melodie, von Kontrapunkt und Rhythmus — geballt im Akkord, als rational fixierte Gleichzeitigkeit eines ehedem irrational Ungleichzeitigen. *In der Harmonie verbindet sich die Sinnlichkeit der südlichen Melodie mit der Unsinnlichkeit der nordischen Polyphonie zur klassischen Synthese.* Darum mußte die Harmonie als Grundlage dienen für die gesamte musikalische Formenwelt, die sich in Fuge und Sonate vorzugsweise manifestiert.
Daraus erhellt aber auch, warum es gerade *nordische Komponisten* waren, die die klassische Musik schufen, und nicht südliche: weil die Harmonie ohne die Voraussetzungen der Polyphonie gar nicht möglich gewesen wäre. Der Kontrapunkt ist ein Phänomen der Spannung, das durch ein Drittes — eben die Trias harmonica — gelöst werden mußte. Diese Lösung vollzog Bach durch die Schaffung der harmonischen Polyphonie. Möglich war es ihm aber nur, weil er die *Schönheit* der südlichen Melodik mit der *Spannung* der nordischen Polyphonie verband. Insofern ist Bach — wie Paul Bekker in den »Naturreichen des Klanges« mit Recht sagt — in erster Linie Harmoniker.

III.
DER KLASSISCHE TONRAUM

Das Ergebnis der Berührung zwischen Norden und Süden ist also die *Harmonie.* Ich nenne sie den *Tonraum,* weil das musikalische Geschehen in ihr räumlich geordnet sich vollzieht und weil sie die materiale Voraussetzung bildet für das gesamte Erscheinungsleben der klassischen Musik. Was ist nun dieser *klassische Tonraum?* Jeder, der die Gesetze der klassischen Harmonik kennt, weiß die einfache und geläufige Antwort: daß die Harmonik auf dem Dreiklang sich aufbaut, auf Tonika und Dominante und daß das Ergebnis dieses Grundprinzips die *Tonalität* ist. Was aber nicht jeder weiß, das ist die Tatsache, *daß der klassische Tonraum in sich verendlicht, vollendet, geschlossen, ruhend, ein statischer Kosmos ist, der alles Unendliche, Grenzenlose in einer Geste großartigster Verachtung beiseite schiebt.*
Ich beginne mit der *Temperatur.* Die Temperatur ist das erste Ergebnis des unbedingten Willens zum Endlichen, zur Vollendung. Aus dem unendlichen Strom der Klänge wird hier die Tonleiter herausgehoben, die Töne nach unten und nach oben abgegrenzt, fixiert, plastisch begründet, alle Nebenschwingungen werden mißachtet, der Ton erscheint als Aggregat unendlicher Spannungen, aber als *Aggregat.* Alles Grenzenlose wird begrenzt, alles Unendliche wird verendlicht. So erhält naturgemäß alles, was diese Verendlichung, Begrenzung gefährdet, nur eine *negative* Bedeutung für die Harmonie. Enharmonik, Dissonanz sind *negative Phänomene,* abgegrenzt gegen Harmonik und Konsonanz. Auch die Chromatik gilt als negatives Phänomen, sie wird fast ängstlich ver-

mieden, und das Moll, ein Ergebnis der chromatischen Brechung, gilt gleichsam nur als dem Dur subordiniert. Das ist der Sinn des Durschlusses. *Dur, das Helle, Lichte, Klare, trägt den Sieg davon.* Es ist das Taghafte, Plastische, Kosmische, das über das Nächtige und Chaotische sich erhebt. So ist die Temperatur überhaupt die Grundlage des vollendeten, in sich ruhenden Tonraums der klassischen Musik.

Eine weitere Grundvoraussetzung des klassischen Tonraums und seiner in sich ruhenden Vollendung ist die Bändigung des *Rhythmus*. Der Rhythmus hat drei Elemente: Takt, Tempo und Akzent. Takt ist Maß, Tempo ist Bewegung, Akzent ist Ausdruck. Die klassische Musik legt nun, entsprechend ihrer Verendlichungstendenz, auch hier den Schwerpunkt auf das Begrenzende, Meßbare, Zählbare: auf den Takt. *Tempo und Akzent werden Korrelate des Taktes.* Der Rhythmus, eine zeitliche Erscheinung, wird verräumlicht. So verstehen wir, warum Bach keine Vorzeichen hat, warum die klassische Musik überhaupt so wenig dynamische Akzente aufweist. Das Dynamische ist das Subjektive— darum bleibt es auch dem subjektiven Ermessen überlassen. *Der großartige Objektivismus der Klassiker legt den Schwerpunkt notwendig auf den objektiven Teil des Rhythmus: auf den Takt.* Auch hier scheint also ein Unendliches als ein Negativum stigmatisiert: das Dynamische, Ausdruckshafte — indem es nicht beachtet wird. Demgegenüber gilt um so mehr die statische Tendenz, das Gemessene, Begrenzte, Vollendete.

Von hier verstehen wir nun die *Phänomenologie* des klassischen Tonraums: die Fuge als architektonisches Prinzip, die Sonate als plastisches Prinzip — beides sind Produkte des unbedingten Willens zum Endlichen, zum Begrenzten, sind *bildnerische Formtypen*, die Temperatur und Takt als notwendige Voraussetzung haben. Die Thematik ist das innere Erscheinungsleben dieser beiden Formwelten. In ihr wird die Melodie zu einem sichtbaren, greifbaren, plastischen Gebilde. *So wird die Musik den Gesetzen der Schönheit unterstellt, wie die bildende Kunst: sie ist eine ästhetische Erscheinung.* Diese bedeutsame Umstellung zum »Optischen« verdankt die klassische Musik aber einzig ihrer Berührung mit dem Süden. Die Kategorie des Bildnerischen, diese Grundkategorie der Welt des Südens, verknüpft sich mit der Musikalität des Nordens und schafft so den Höchstausdruck musikalischen Raumgefühls: im *klassischen Tonraum.*

IV.

DER ROMANTISCHE TONRAUM

Treten wir aus dieser hellen, klaren Tageswelt der klassischen Musik heraus und betrachten das, was ich den *romantischen Tonraum* nenne, so sehen wir, wie an die Stelle der Helle die Dunkelheit tritt, an die Stelle der Klarheit das Verschwimmende, an die Stelle der Tageswelt die Nacht. *Der romantische Tonraum steht dem klassischen diametral gegenüber.* Hier gibt es nichts Festes,

Endliches, Begrenztes mehr, nichts, was man sehen und greifen kann, alles Licht und alle Form versinkt in Nacht und Chaos. Die Erscheinungswelt der klassischen Musik wird aufgelöst, die Formen werden durchbrochen, das Fließende strömt über das Festigende. Symbolisch vollzieht sich dieses Ringen zwischen Hell und Dunkel in der Gestalt *Beethovens*, dessen nordische Vehemenz alle Statik des Südens zerstört, der die klassische Formenwelt nur übernimmt, um über ihre Begrenzung hinauszugehen ins Grenzenlose. *Beethoven ist der Schöpfer des romantischen Tonraums, den wir nun im Gegensatz zum klassischen, vollendeten, den unendlichen nennen können.*

Wollen wir das Wesen dieses romantischen Tonraums verstehen, so müssen wir an den gleichen Grundvoraussetzungen beginnen, die zum klassischen Tonraum geführt haben. An ihnen muß sich erweisen, daß wir es bei der romantischen Musik tatsächlich mit einem Gegensatzphänomen zur klassischen Musik zu tun haben. Zunächst wiederum die *Temperatur*. Die Temperatur wird aufgelöst. Die Abstände zwischen Ton und Ton werden aufgehoben, Chromatik und Enharmonik brechen ein. An Stelle der Tonwelt tritt buchstäblich das Klangmeer. Das Aggregat des Tones löst sich auf in psychische Gebilde, die nicht ruhend, sondern bewegend, nicht statisch, sondern dynamisch im Tonraum sich verhalten. Ich brauche mich hierbei nicht weiter aufzuhalten, da wir ja eine ausgezeichnete Analyse der *romantischen Harmonik* von *Ernst Kurth* besitzen. Dort kann man ohne weiteres nachlesen, wie die Temperatur der klassischen Harmonik sich in Chromatik und Enharmonik auflöst. Damit sind aber die Grenzen aufgehoben, die zu den Voraussetzungen des klassischen Tonraums gehören: das Grenzenlose tut sich auf und mit ihm die Nacht und das Chaos.

Ebenso einschneidend ist die Verkehrung der zweiten Voraussetzung des klassischen Tonraums: des *Rhythmus*. Die Vorherrschaft des Taktes ist beendigt. An seine Stelle treten Tempo und Akzent, das Dynamische. *Die Musik drückt aus*. Der Psychologisierungsprozeß der romantischen Musik ist nur verständlich aus der prinzipiellen Verkehrung der rhythmischen Betonung. Darauf hat man, glaube ich, bis jetzt viel zu wenig Gewicht gelegt. Man hat die Ausdruckswerte allein aus der Harmonik erklärt, während die Harmonik nur Symptom, niemals Ursache sein kann. Ursache ist allein der Rhythmus, das Vorherrschen von Tempo und Akzent über den Takt! Man muß es sich nur einmal klar machen: Takt ist das Gemessene, Verendlichte, Wägbare, Zählbare, ist *Geist*. Tempo und Akzent kommen jedoch aus der Gefühlssphäre, sind das Ungemessene, Unendliche, Unwägbare, Unzählbare, sind *Seele*. Takt ist rational und darum objektiv, Tempo und Akzent sind irrational und darum subjektiv. Der Subjektivismus ist daher die logische Folge der Romantisierung der Musik überhaupt.

Was Wunder also, daß man von einer Phänomenologie des romantischen Tonraums überhaupt nicht sprechen kann, nur von einer *Psychologie*. Denn nicht

die musikalische Formenwelt steht im Vordergrund, sondern das Erlebnis, der Ausdruck. *An die Stelle der Thematik tritt daher das Motiv, an die Stelle der Melodie als plastisches, abgegrenztes, taktiertes Gebilde tritt die unendliche Melodie.* Das Motiv ist psychologischen Ursprungs. Wir dürfen nur die Motivik des Tristan-Stiles betrachten, um die Verhaftung im Psychologischen, Ausdruckshaften, Erlebnishaften festzustellen. Affekt und Gefühl dominieren und führen schließlich zu jener unerhörten psychischen Innendynamik, zu jenem intensiven Alterationsstil, der notwendig in der Krise endigen muß. (Ernst Kurth.) *Damit hört natürlich die bildnerische Tendenz auf und die Kategorie der Schönheit ist nicht mehr auf diese Musik anwendbar.* Hier wird eine Erscheinung wie Hanslick verständlich, der seinen Begriff des *Musikalisch-Schönen* aus der klassischen Musik gewonnen hatte und der damit die Romantik Wagners maß. Der romantische Tonraum ist der *unendliche Raum*, ein dynamischer Kosmos, in dem die Töne nicht mehr ruhen, in dem sie vielmehr in Klangbeziehungen relativiert und damit eben aufgelöst, zersetzt sind.

V.
DIE NEUE MUSIK

»Im Tristan stirbt die letzte der faustischen Künste. Dies Werk ist der riesenhafte Schlußstein der abendländischen Musik.« Hat *Spengler* recht? In dem Sinne ganz gewiß, *als der Tristan die letzte großartige romantische Konzeption ist*, und als für Spengler »faustisch« und »romantisch« dasselbe sind. Was nach dem Tristan kommen konnte, das war zunächst nur das *romantische Erbe.* Deshalb steht die Zeit unmittelbar nach Wagner im Zeichen des Epigonentums. Aber um die Jahrhundertwende löste sich aus dem Epigonentum eine Strömung los, die bald zeigte, daß sie das Erbe nicht nur hütete, daß sie den Tristan-Stil nicht nur nachzuahmen gewillt war, sondern daß sie ihn *liquidieren* wollte. Wie jede Liquidation, vollzog auch diese sich unmittelbar im Banne der Erbschaft. Die *Neue Musik* steht inmitten des romantischen Chaos. Und zunächst schien das, was man den *musikalischen Expressionismus* nannte, nur eine Fortsetzung, bestenfalls eine Steigerung der romantischen Tonsprache zu sein. Das ging schon aus den *Negationen*: atonal, aharmonisch, amelodisch, arhythmisch hervor, Negationen, die deutlich ein Abrücken von den Gesetzen der klassischen Musik verrieten.
Bald aber zeigte sich inmitten der allgemeinen Auflösung des Überkommenen eine Gegenströmung, die sich immer klarer hervorhob: *die Tendenz zur Klassik.* Inmitten des Chaos regten sich die ersten Keime zur Neugestaltung eines Kosmos. Ihre theoretische Rechtfertigung fand diese Bewegung in der Ästhetik *Paul Bekkers*, eines Mannes, der mitgegangen war bis an den Abgrund, der nicht hütend vor der Vergangenheit saß, der vielmehr trotz aller Destruktion an die Zukunft glaubte. Weil Bekker mitgegangen war bis an den

Abgrund, weil er den Blick in das Chaos getan hatte, sah er auch zuerst die Notwendigkeit der Umkehr. Bekkers Auseinandersetzung galt vor allen Dingen der *Romantik*; ihre Gefühlswucherungen legte er bloß. Methodisch zeigte es sich in der Abkehr vom Psychologismus und in der Hinwendung zur Phänomenologie. Bei der Musik in der Abkehr vom *Ausdruck* und in der Hinwendung zur *Form*. Damit war der musikalische Expressionismus — als romantische Erscheinung — abgelöst durch das, was sich immer deutlicher durch den Terminus *Neue Musik* hervorhob.*)

Heißt das nun, daß die Romantik sinnlos war? Daß es unsere Aufgabe sei, auf die Klassiker zurückzugehen und ihre Formen aufs neue getreu nachzuahmen? Nein. Das kann es nicht heißen. Hieße es das, so wäre es besser, den Bankerott der Musik anzusagen; es wäre ehrlicher. Die Romantik war nicht sinnlos. *Sie trat auf, als die Klassik im Begriffe war, zum Klassizismus zu werden.* Hier war sie das notwendige Gegengewicht, als inhaltliche, erlebnishafte Erscheinung gegenüber einem toten Formalismus. Der Un-Sinn der Romantik war nur ihre Verneinung der Form (als Gestalt) und die Überbetonung des Gefühls. *Klassik ist Einheit von Gefühl und Form, Seele und Geist; allerdings: Form und Geist herrschen über Gefühl und Seele.* Der Klassizismus hat das Gefühl eliminiert und ist daher nur unfruchtbarer Formalismus.

Wollen wir also von einer *neuen Klassizität* sprechen (nicht von einem neuen Klassizismus), so dürfen wir die Voraussetzungen, die die Romantik geschaffen hat, nicht verneinen. Verneinen müssen wir nur ihre Prävalenz, weil sie in das Chaos geführt hat. Die Romantik — als eine nordische Welle — ist auch hier wieder die Voraussetzung einer neuen Berührung mit dem Süden.

Mit dem Süden? Die Tatsache kann nicht umgangen werden, daß auch der *Osten* in unser Blickfeld getreten ist und daß eine neue Klassik mit der Musik des Ostens als einem entscheidenden Stilproblem zu rechnen hat. *Was für die klassische Musik der Süden bedeutet hat, das bedeutet für die neue Musik der Osten.* Hier liegt aber die Kategorie des Bildnerischen grundsätzlich auf einer anderen Ebene: im Menschen. Der Mensch ist Bildner der Musik — durch seine Erscheinung. Daher dominieren Stimme und Körper, nicht das Instrument.**) Insofern wird aus dieser Berührung *eine Vokal-* und *Tanzkultur großen Stiles* hervorgehen, an Stelle der Instrumentalkultur der alten klassischen Musik. Auch diese Wandlung ist die Folge der romantischen Auflösung, die in eben dieser Auflösung die Voraussetzung für einen neuen organisch-klassischen Stil schuf.

Wenn sich dieser Kongreß mit den Möglichkeiten beschäftigen will, die zu einer *neuen Klassik* führen können, so ist es seine Aufgabe, die Grundprobleme

*) Im einzelnen kann ich mich hier nicht weiter mit der Ästhetik Paul Bekkers beschäftigen. Ich weise auf die beiden Kapitel: »Neue Musik« und »Phänomenologie der Musik« in meinem Buch: »*Das Judentum in der Musik*«, das in der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin, erschienen ist.

**) Auch hier muß ich auf die genaueren Ausführungen in dem Kapitel: »Musik des Ostens« meines Buches hinweisen.

herauszustellen, die aus dem negativen Prozeß der Romantik als positive Wirklichkeiten hervorgegangen sind. Diese Grundfragen sind ganz offensichtlich drei: die Frage nach der *Form*, die Frage nach der *Einheit* und die Frage nach dem *Stil*. Gelingt es, durch die Diskussion dieser drei Fragen eine Plattform zu schaffen, von der aus die neuen Keimkräfte sichtbar werden, so dürfte es nur noch eine Frage der abzuwartenden Entwicklung sein, die aus den Keimen Früchte, aus den Ansätzen Gestaltungen schaffen wird.

* * *

Diese Abhandlung ist die Ausarbeitung der Eröffnungsansprache, die ich anläßlich des *Kongresses für Musikästhetik* gehalten habe, der von der Gesellschaft für geistigen Aufbau gemeinsam mit dem Badischen Konservatorium am *18. und 19. Oktober* 1925 in Karlsruhe veranstaltet wurde. Um ein Bild von dem Gesamtaufbau des Kongresses zu geben, füge ich am besten die »Grundsätze« an, die das Programm begleitet haben:

Diese Tagung stellte in sich den ersten geschlossenen Versuch dar, Probleme und Ergebnisse der *Neuen Musik* aus ihren ästhetischen Voraussetzungen zu erfassen. Entscheidend bei der Zusammenstellung der Redner war nicht die Anhäufung bloßer Diskussionsstoffe, sondern die Darstellung *repräsentativer Anschauungen*; ein Gesichtspunkt, der von selbst Verzicht auf eine Überfülle von Vertretern der reinen Fachwissenschaft auferlegte.

Das Grundthema: »*Klassik und Romantik*« ergab sich aus dem, was die einzelnen Redner zu sagen haben. Die beiden ersten Vorträge galten dem klassischen *Formproblem: Paul Bekker*, dessen umfangreiches ästhetisches Werk in einer bewußten phänomenologischen, klassischen Wendung gipfelt, behandelte in seinem Thema die phänomenalen Voraussetzungen der Musik; *August Halm*, der feinsinnige Erfasser der beiden klassischen Formwelten (Fuge und Sonate), das Problem der Form im engeren Sinne. Die beiden nächsten Vorträge galten dem klassischen *Einheitsproblem*: *Georg Capellen*, dessen Schriften gegen den (romantischen) Dualismus Riemanns bekannt sind, sprach über Dualismus und Monismus; *Georg Schümann*, der Verfasser einer neuen Musiktheorie auf kosmisch-harmonikaler Grundlage, über die Einheit des Tones. Die beiden letzten Vorträge schließlich galten dem neuen Stilproblem: *E. M. v. Hornbostel*, mit Ellis und Stumpf der gründlichste Erforscher primitiver und orientalischer Musik, gab eine Darstellung der Exotik, deren Einwirkung auf die Neue Musik unverkennbar ist; *Ernst Křenek* schließlich, als schöpferischer Musiker der jüngeren Generation, behandelte die Stellung der Musik in der Gegenwart. In ihm, dessen stark formales Stilgefühl bekannt genug ist, klang die Tagung aus.

VOM MUSIKALISCHEN »EINFALL«

VON

HANS HEBBERLING-MÜNCHEN

Fast alle Versuche, die Musik als geistig-künstlerisches Gesamtphänomen zu deuten, wurzeln in der Vorstellung, daß dem Formganzen des musikalischen Kunstwerkes ein klarer melodischer *Gedanke* zugrunde liegen müsse. Künstlern wie Kunstgelehrten galt und gilt dieser Gedanke als etwas Unantastbares, »Göttliches«, vor dessen geheimnisvoll umschleiertem Wesen alle wissenschaftliche Begriffsbestimmung auffliegen muß. »Hinter die Entstehung dieses ersten Samenkornes,« meint *Hanslick*,*) »können wir nicht zurück-

*) Hanslick: Vom »Musikalisch Schönen«.

gehen, wir müssen es als einfache Tatsache hinnehmen.« *Schopenhauer**) erkennt in der Melodie, d. h. »im bedeutungsvollen Zusammenhange *eines* Gedankens« die höchste Stufe der Objektivation des Willens wieder, das besonnene Leben und Streben des Menschen. Noch enthusiastischer äußern sich *Wagner* und besonders *Pfitzner*, sobald von der Genesis der Musik die Rede ist. Danach mag es scheinen, als sei in der elementaren Einheit, dem »Einfall«, alles Metaphysische der Musik restlos investiert. (Pfitzner sieht sich bekanntlich zu dieser Konsequenz genötigt.) Dennoch: Wir sehen im Spiegel seiner Eingebungen auch das »Menschliche« des schaffenden Musikers samt seiner zeitlich-lokalen Umgebung wiederkehren; wir spüren die subjektiven Strömungen seines Temperamentes, die Melancholie *Beethovens*, die heitere Anmut *Mozarts*, die bleierne Gefühlsschwere *Wagners*; wir vernehmen die steife Umständlichkeit des Barock, das Silbrige des Rokoko. Nehmen wir nun mit *Schopenhauer* an, daß sich das ewig Rätselhafte der Musik nur durch einen *außerweltlichen* Vorgang erklären lasse, der »ferne von aller Reflexion und bewußter Absichtlichkeit liegt und eine *Inspiration* heißen könnte«; geben wir ferner zu, daß der Gehalt an »Inspiration« der bestimmende *Wertfaktor* des musikalischen Kunstwerks sei, so ergibt es sich fast als selbstverständlich, daß sich Sinn und Bedeutung der Musik in der organischen Keimzelle des »Einfalls« noch nicht erschöpfen kann. Ein Thema kann im Wandel der Bewegung Gestalt und Ausdruck ändern, ohne deshalb zum blassen Schemen herabzusinken. Aber der reizvolle Wechsel des Dynamischen und Rhythmischen, ja selbst die gewaltigen seelischen Spannungen in den »Durchführungsteilen« *Brucknerscher* und *Beethovenscher* Sinfonien blieben unerklärt, wollte man aus dem »Verlauf« eines Tonstückes alle Inspiration verbannen. Wir werden also von Fall zu Fall unterscheiden müssen, inwieweit sich die beiden Komponenten »Inspiration« und »Reflexion« in wechselseitigem Ineinandergreifen auf »Einfall« und »Formgliederungsarbeit« verteilen.

Nehmen wir nun aus dem Klassikerrahmen die wenigen Erscheinungen heraus, die über ihre Zeit hinaus Einzelproblem geblieben sind (z. B. *Claude Debussy*), so sehen wir — unter dem angegebenen Gesichtspunkt — die Gesamtheit musikalischer Produktion in zwei ausgeprägte *Schaffenstypen***) gespalten. Den einen davon verkörpert *Brahms*: Ein ruhiges, vergleichendes Abwägen, ein stetes Zurückgreifen auf schon Vorhandenes, wird zur Grundlage eines Formganzen, dessen endgültige Gestalt der Willkür, dem Geschmack des Komponisten überlassen bleibt. Dieser »konstruktive« Typus kennt keine Dämonie, kein Wühlen in unbekannten Tiefen, nur die Gesetze einer von Ebenmaß getragenen absoluten Schönheit. Ihm steht nun die *tragische* Form des Genius gegenüber, in der sich die Inspiration ins Schicksalhafte steigern

*) Die Welt als Wille und Vorstellung I.
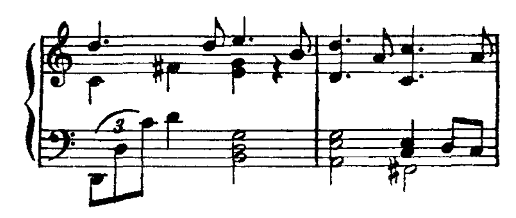
**) Meiner Erinnerung nach hat der Münchener Tonpsychologe *Kurt Huber* erstmals diese Unterscheidung gebraucht.

kann. *Stefan Zweig**) hat sie geschildert als eine »vulkanische Art der Produktion, die oft in elementaren Ausbrüchen die Welt mit Melodien überströmt«, die in »brüskem Übergang von der Seligkeit des Schaffens in die finster brütende Untätigkeit« hinabgleitet, um zu gegebener Stunde im Wirbel unberechenbarer Kräfte wiederum ans grelle Tageslicht emporzutauchen.**) Konkrete Erlebnisse verdichten sich in der Seele des Künstlers — manchmal in einem langen Wandlungs- und Läuterungsprozeß — zur schöpferischen Vision. So entsteht *mit dem Einfall zugleich die Form*, die von Anfang an als etwas Fertiges dasteht. Manchmal durchkreuzen sich die beiden Typen in eigenartiger Weise: Viele Werke *Beethovens* sind das Ergebnis eines ständigen Verwerfens, Überprüfens, Wiederaufbauens, wovor — in einzelnen Fällen — nicht einmal der Einfall verschont bleibt. Einmal berührt sich seine »konstruktive« Individualität auffällig mit der »inspiratorischen« *Wagners*: Er unterbrach die Arbeit an der c-moll-Sinfonie, um in einem Zuge, sogar ohne die gewöhnlichen Skizzen, die 4. Sinfonie herunterzuschreiben.***) Ein halbes Jahrhundert später sehen wir, hier wie dort unter dem elementaren Druck des Erotischen, inmitten der musikalischen Ausgestaltung des »Siegfried« das Traum- und Sehnsuchtslabyrinth der Tristan-Partitur erstehen.†)
Schon diese kurze Gegenüberstellung zeigt, daß es nicht immer möglich ist, ein Thema, losgelöst aus der organischen Verkettung, als »genialen« Einfall zu identifizieren, noch weniger den Wert einer Komposition ausschließlich danach zu bemessen. Der »konstruktive« Musiker kann ein gegebenes, wenn auch dürftiges Material »inspiratorisch« verarbeiten, d. h. ins Atomistische zersplittern oder zur kontrapunktischen Linie weiterspinnen, ohne daß der eigentümliche Schmelz und Zauber dabei verloren ginge, der »inspiratorische« seine ganze Energie im »Einfall« verbrauchen, der sich manchmal (z. B. im *Wolfschen* Liede) nur noch von einer Folge chromatischer Sequenzen nährt, wobei der Wechsel zwischen den harmonischen Klangspannungen des Dur-Moll-Systems dem Bedürfnis nach abstrakter Gegensätzlichkeit genügt. Ein gewisses Gleichgewicht stellt sich schließlich ein, insofern hier wie dort das Streben des Komponisten darauf gerichtet ist, die Einbildungskraft des Zuhörers im Wechsel der verschiedenen Funktionen in steter Spannung zu erhalten. Die dualistische Hypothese erklärt uns auch, weshalb sich die »Individualität« des Komponisten im Einfall in so verschiedenem Grade auswirkt, weshalb sogar ein *fremdes* Material zum Ausgangspunkt einer Synthese werden kann, in deren Verlauf der Komponist in dem Maße von der fremden Ausdruckssphäre abrückt, wie er auf das Zentrum der eigenen zuschreitet.††)

*) *Stefan Zweig:* Biographie Romain Rollands.
**) Beispiele hierfür: Schubert, Wagner, Hugo Wolf.
***) Romain Rolland: Biographie Beethovens.
†) Tristan und Isolde ging aus einer verhältnismäßig rasch entworfenen Skizze fast unverändert in die Partitur über (Glasenapp).
††) Beispiele hierfür: Die Variationenwerke op. 56 von Brahms (Thema von Haydn); op. 125 von Reger (Thema von Mozart).

Sie erklärt uns ferner, weshalb die anspruchsvolle Gegenwart »einfallsreiche« Künstler wie *Jensen*, *Raff*, *Rubinstein* frühzeitig begraben, *Richard Strauß* indessen auf den Schild gehoben hat, dessen dürr-abstrakte oder lyrisch-sentimentalen Themengebilde wohl nicht immer vor einem Tribunal bestehen könnten, das den Wert einer Melodie nach absoluter Schönheit oder Gefühlstiefe bemißt. Denn bei jenen reichte die inspiratorische Kraft nicht aus, die Überfülle des Materials bis zur letzten Konsequenz aufzubrauchen, so daß sich die melodische Sturmflut manchmal nur noch in ein leeres Geleier ergoß. (Auch *Schubert* ist nicht immer dieser Gefahr entgangen.) Bei Strauß ist es gerade die eminente formale Energie, die auch die unscheinbarsten thematischen Teilchen in den Bogen einer fesselnden Ornamentik einzugliedern weiß. Mochte ihm ein gewisser Hang zur Gefühlsamkeit die Gunst des Publikums erobern, so hat er sein früh erlangtes Klassikertum wohl weit mehr dieser eminenten artistischen Begabung zu verdanken, um deretwillen ihn heute die musikalische Welt bewundert.

Eine weite Flucht von Möglichkeiten tut sich hier auf: Eine Art musikalischer »Entwicklungslehre« wäre denkbar, die ähnlich wie die Tier- und Pflanzenphysiologie versuchte, die Ausdrucks- und Formelemente der Musik generationenweise voneinander abzuleiten. Dann würde sich u. a. die angebliche »Ähnlichkeit« verschiedener Melodien von selbst erledigen. Daß beispielsweise das *Wagnersche*



an ein bekanntes Motiv in *Nicolais* ›Lustigen Weibern‹ »anklingt«, wird belanglos, sobald erwiesen ist, daß sich das Motiv in gegenwärtigem Fall den *allgemeinen Formbeziehungen**) der Wagnerschen Individualität unterwirft. Diese aber müßten wiederum aus den Form- und Ausdruckselementen *Webers*, *Meyerbeers* und anderer »Vorgänger« *Wagners* zusammen mit der notwendigen Erweiterung des Klangmaterials so weit erklärbar sein, daß eine zufällige Berührung Wagners mit dem ihm gänzlich artverschiedenen *Nicolai* daneben kaum mehr in Betracht kommen kann.

Eine andere Frage wäre die nach der *sinnlichen* Natur des Einfalls. Wie erwähnt, ist auch das Genie durch die Sinne mit seiner Zeit verklammert. Und wiederum die Zeit bleibt durch einen Wall von Tand und sinnlichem Hausrat von der transzendenten Größe des Genies getrennt. Hier stehen wir vor der

*) Daß solche Formbeziehungen allgemeiner Art existieren, hat, wie bekannt, *A. Lorenz* am »Nibelungenring« erwiesen.

Tragödie eines *E. T. A. Hoffmann* und aller derer, die trotz heißen Strebens, unbeirrbaren Glaubens den Kontakt mit Um- und Nachwelt nicht finden konnten. Wer lehrt uns alle hemmenden, fördernden Kräfte kennen im Riesenuhrwerk menschlicher Geistesarbeit? Um den leisen Gang der Gestirne zu vernehmen, die tausend Fäden zu spüren, in deren Hin und Wider sich das Rätsel der kosmischen Einheit birgt, müßten wir wohl sein wie jener Urgeist »Tao« der Chinesen, »den man ansieht, ohne ihn zu sehen, dem man zuhört, ohne ihn zu vernehmen ...«

Im *volkstümlichen* Sinne verlangt der »Einfall« nach leichtfaßlicher Melodik auf eindeutiger *harmonischer* Grundlage. Die Moderne mit ihrem hochentwickelten Artistentum, ihrer differenzierten Seelensprache hat diese vulgäre Basis vielfach verlassen. Die Reformbestrebungen der Gegenwart lassen, soweit sie eine Erweiterung des Tonsystems zum Ziele haben, eine doppelte Zukunftsperspektive erkennen: Entweder es bleibt wie bei Strauß oder Strawinskij das melodische Material in seiner anspruchslosen Einfachheit erhalten, so daß die neuartigen Rhythmen und Liniendissonanzen nur die tektonische Ausgestaltung betreffen. Oder aber, es bildet sich das allgemeine Musikempfinden in ähnlicher Weise »zurück«, wie es umgekehrt nur auf dem Weg über eine uns gänzlich fremde Ausdruckswelt zur Melodiebildung im heutigen Sinne kommen konnte. Dann stünde der »Musiker der Zukunft« vor dem klassisch-romantischen Kunsttempel — drastisch ausgedrückt — wie der reisende Amerikaner vor den Thermen des alten Rom: neugierig und ohne innere Anteilnahme. Gesehen durch die Perspektive historischer Trägheit ist eine solche »Zukunft« für unser an sich rückläufiges Gefühl nicht mehr erreichbar.

JOHANNES BRAHMS UND ELISABETH v. HERZOGENBERG

VON

KONRAD HUSCHKE-WEIMAR

Im Januar dieses Jahres waren 50 Jahre vergangen, seit Johannes Brahms mit einer edlen deutschen Frau eine Freundschaft fürs Leben schloß, die für ihn als Menschen wie als Künstler von weittragender Bedeutung werden sollte. Diese Frau war Elisabeth v. Herzogenberg, eine Tochter des musikliebenden hannoverschen Gesandten am österreichischen Hofe Bodo v. Stockhausen und die Gemahlin des hochsinnigen und tiefgründigen Tondichters und Brahms-Schülers Heinrich v. Herzogenberg, der damals in Leipzig und später in Berlin wirkte.

Er kannte sie schon von Wien her, wo er sich, nachdem ihn sein geliebter »Mynheer dominus« Robert Schumann mit flammenden Worten der Begeisterung in die Musikwelt eingeführt hatte, im Jahre 1862 als 29jähriger vielversprechender, aber ebensoviel angefochtener Komponist niedergelassen hatte. Ein machtvoller Pianist, erntete er damals in Wien mehr Ruhm durch sein Klavierspiel als durch seine Schöpfungen. Noch waren die Honorare, die die Verleger zahlten, gering, Vermögen besaß er nicht, so half er sich durch Konzerte und durch Klavierunterricht, und es mußte ihm als eine günstige Fügung erscheinen, als der in den musikalischen Kreisen Wiens einflußreiche Freiherr v. Stockhausen ihn 1863 bat, die musikalischen Studien seiner 16jährigen Tochter Elisabeth zu überwachen. Er nahm daher das Anerbieten mit Freuden an. Aber sonderbarerweise dauerte der Unterricht nur ganz kurze Zeit, dann erklärte der gewöhnlich sehr schweigsame, grüblerische, ja scheue junge Meister, daß er den Unterricht abbrechen müsse, weil Julius Epstein, der Elisabeth v. Herzogenberg vorher unterrichtet hatte und noch Lehrer ihrer älteren Schwester war, sich mit Recht kränken und beleidigt fühlen könnte. Nun aber war Epstein, damals der bekannteste Pianist und Klavierpädagoge Wiens, so mit Unterrichtsstunden überhäuft, daß es einer Rücksicht gar nicht bedurfte, außerdem suchte er Brahms, den er hochschätzte, mit allen Mitteln zu fördern, und das wußte Brahms; die Begründung seines sonderbaren, ja kränkenden Verhaltens war also hinfällig. Man tat ihm Vorhalt, aber er beharrte bei seinem Entschluß und zog sich schweigend und ernst zurück.

Der wahre Grund dieses Rückzugs ist unaufgeklärt geblieben. Epstein hat später über seine Schülerin geschrieben: »Ich war entzückt von ihrem Talent und überrascht von ihren Fortschritten. Sie hatte den weichsten Anschlag, die geläufigste Technik, die rascheste Auffassung, das ungewöhnlichste Gedächtnis und den seelenvollsten Ausdruck im Spiel, mit einem Wort, sie war ein Genie. Dabei war sie wunderschön, klug, hochgebildet, edel und von bestrickender Liebenswürdigkeit im Umgange. Man *mußte* sich in sie verlieben!« Sollte sich Brahms dem gefährlichen Zauber dieser holdseligen und auch an geistigen Vorzügen so reichen Persönlichkeit damals gewaltsam entzogen haben?

Wir wissen, daß er Junggeselle geblieben ist. Im Scherze bediente er sich, besonders neugierigen Damen gegenüber, gern der Formel: »Leider Gottes, gnädige Frau, bin ich immer noch nicht verheiratet, Gott sei Dank!« Aber einen vertrauten Freund, den Schweizer Dichter Widmann, hat er doch einmal tief in sein Inneres blicken lassen. »In der Zeit, wo ich am liebsten geheiratet hätte,« sagte er zu ihm in einer vertrauten Stunde, »wurden meine Sachen in den Konzertsälen ausgepfiffen oder wenigstens mit eisiger Kälte aufgenommen. Das konnte ich nun sehr gut ertragen, denn ich wußte genau, was sie wert waren und wie sich das Blatt schon noch wenden würde. Und wenn ich nach solchen Mißerfolgen in meine einsame Kammer trat, war mir nicht schlimm zumute. Im Gegenteil! Aber wenn ich in solchen Momenten

vor die Frau hätte hintreten, ihre fragenden Augen ängstlich auf die meinen gerichtet sehen und ihr hätte sagen müssen: ›Es war wieder nichts‹ — das hätte ich nicht ertragen! Denn mag eine Frau den Künstler, den sie zum Manne hat, noch so sehr lieben und auch, was man so nennt, an ihren Mann glauben — die *volle* Gewißheit eines endlichen Sieges, wie sie in seiner Brust liegt, kann sie nicht haben. Und wenn sie mich nun gar hätte trösten wollen... Mitleid der eigenen Frau bei Mißerfolgen des Mannes . . . puh! ich mag nicht denken, was das, so wie ich wenigstens fühle, für eine Hölle gewesen wäre!« In kurzen, abgerissenen Sätzen stieß Brahms diese Worte heftig hervor und blickte dazu so trotzig, so ingrimmig, daß Widmann keine Gegenbemerkung wagte und nur im stillen erwog, welch feurige und zarte, jauchzende und klingende Lieder der Liebe der Mann gesungen, der, neben ihm her schreitend, in diesem Augenblick seiner Ehelosigkeit bitter gedachte.
Noch erschütternder wirkt, was Brahms 1878 bei einem ihm zu Ehren gegebenen Festmahl in Hamburg dem neben ihm sitzenden Klaus Groth tieferregt zuflüsterte, als ein Redner behauptete, an dem großen Sohn Hamburgs sei das Sprichwort »Nemo propheta in patria« zuschanden geworden: »Das exemplifiziert man hier auf mich. *Zwei*mal hat man die offene Direktorstelle der Philharmonischen Gesellschaft mit einem Fremden besetzt, mich übergangen. Hätte man mich zu rechter Zeit gewählt, so wäre ich ein ordentlicher bürgerlicher Mensch geworden, hätte mich verheiraten können und gelebt wie andere. Jetzt bin ich ein *Vagabund*!« Wenige Jahre vorher hatte er zu dem Sänger Henschel resigniert gesagt: »Jetzt müßte ich einen Jungen von zehn Jahren haben, das wäre was! Aber als ich in dem Alter war, zu heiraten, war ich nicht in der Lage, und jetzt ist es zu spät.«
Wie er einst seine Werther-Leidenschaft zu Klara Schumann niedergerungen hatte, so hat er sich wohl damals, im Bewußtsein seiner unsicheren Lebensstellung und von dem ihm eigenen strengen Pflichtgefühl getragen, auch nicht mit jenem Selbstbewußtsein begabt, das einen Richard Wagner auf allen Wegen, auch auf denen der Liebe, auszeichnete, unter Aufbietung aller seiner Tatkraft aus dem Zauber der in erster Jugendschönheit blühenden Schülerin herausgerissen und ganz in dem herben Ernst seiner Kunst verborgen.
Die Zeit schritt weiter, und sein Ruhm stieg höher und höher empor. Elf Jahre nach jener ersten Begegnung kam er, nun schon ein berühmter Meister der Tonkunst, nach Leipzig, jener Stadt, wo einst sein d-moll-Klavierkonzert an hervorragender Stätte eine schwere Niederlage erlitten hatte, und wurde hier nach einem Gewandhauskonzert auf das wärmste gefeiert. Und die, die seiner Kunst am herzlichsten entgegenkamen, ja die Bahnbrecher dieser Kunst in Leipzig waren Heinrich und Elisabeth v. Herzogenberg, seit 1872 dort wohnhaft und in der musikalischen Gesellschaft der Stadt an führender Stelle. Das junge Mädchen war eine vollerblühte schöne Frau geworden, mit ihren 27 Jahren eine der verführerischsten Erscheinungen, die dem 41jährigen

Brahms begegnen konnte, eine zweite Klara Schumann, so versichert der Brahmine Kalbeck, nur *noch* reicher mit Vorzügen des Körpers und Geistes ausgestattet als die ältere Freundin und an edler, harmonischer Weiblichkeit ihr mindestens gleich.

Brahms, in seinem Charakter gefestigt und der Gattin seines Freundes und Schülers gegenüber bei seinen sittlichen Grundsätzen nicht befangen, trat ihr mit all der Güte und Ritterlichkeit entgegen, die er edlen Frauen gegenüber stets bewiesen hat, und so konnte sie an ihre Wiener Freundin Bertha Faber mit Recht schreiben: »Es drängt mich, Dir zu sagen, wie sehr Euer Johannes uns bei seinem hiesigen Aufenthalt gefiel, so daß wir kaum den alten Brahms wiedererkannten, und welch aufrichtige Freude wir alle diesmal an dem Menschen Brahms hatten. Was nach dem Sprichwort ›den Schwachen umwirft‹, das hat auf Brahms, der sich als ein Starker hierbei erweist, den günstigsten Einfluß gehabt. Das Berühmtwerden ist eine Klippe, an der die meisten Menschen Schiffbruch leiden, ihn hat es (so war wenigstens der allgemeine Eindruck) wohlwollender, milder und liebenswürdiger gemacht. Sein Ruhm hat keinen unnahbaren Unfehlbarkeitsschein à la Richard Wagner um ihn verbreitet, sondern nur die Atmosphäre wohliger, behaglicher Wärme eines am Ziele angekommenen Menschen, der, im besten Sinne, lebt und leben läßt. Die Zeit, die er in unserer Mitte verbrachte, war eine genußreiche für uns Leipziger. Wir brauchten öfter den Flügelschlag eines so gesunden, kräftigen Genius . . . Wenn Du ihn das nächste Mal siehst, grüße ihn . . . und wir lassen ihm alle sagen, wir warteten heißhungrig auf opus 60!«

Brahms' Werke waren ihr schon seit Jahren an der Hand ihres von der Brahmsschen Kunst begeisterten Gatten innig vertraut, und nun hatte das neueste, jenes opus 60, das leidenschaftsstarke c-moll-Klavierquartett — einst, als seine Seele Klara Schumann zu Füßen lag, von Brahms in schmerzvoller Stimmung begonnen und jetzt, nach seiner Vollendung, bei Herzogenbergs mit dem Meister am Klavier gespielt, — sie mächtig und tief ergriffen, besonders das Andante, in dem sich der Liebeshimmel des jungen Brahms öffnet und das in wundervoller romantischer Fülle und Schönheit seine Bahn zieht. So war es verständlich, daß sie, vom Künstler und Menschen Brahms gleich beglückt, im August des Jahres 1876, als Heinrich v. Herzogenberg dem Meister ein neues Werk zur Kritik schickte, einen Brief beifügte, in dem es zum Schluß herzlich und lustig heißt: »Zu guter Letzt muß ich Sie noch eins fragen: ob Sie denn gar nicht daran denken, wieder einmal nach Leipzig zu kommen — es mißfiel Ihnen doch nicht ganz, und Sie wissen, wieviel warme Herzen, allen Philisterseelen (die der Teufel holen möge!) zum Trotz, dort für Sie schlagen. Für den Fall, daß Sie wieder nach Leipzig kämen, hätte ich aber eine rechte Bitte: daß Sie, statt im Hotel Hauffe, bei Herzogenbergs absteigen! Ich verspreche Ihnen ein mindestens ebenso gutes Bett, viel besseren Kaffee, zwar kein großes, aber dafür zwei ganz geräumige Zimmer, eine seidene Bettdecke,

sehr viel Aschenkrüge — und vor allem Ungestörtheit. Was Ihnen an Goldleisten, Stukkatur und sonstigen, bei Hauffe genossenen Herrlichkeiten abginge, das sollte durch Gemütlichkeit ersetzt werden, wir würden Sie gar nicht quälen, und Sie sollten nur das Gefühl haben, uns eine große Freude zu machen! — Überlegen Sie sich's! Wir wohnen jetzt Humboldtstraße . . ., denken Sie nur, *wie* bequem für Sie, bei den vielen Besuchen, die Sie dem Gewandhausdirektorium zu machen pflegen!«

So verlockend die Einladung war und so anheimelnd er als »Freund« der Anstandsvisiten und als gewaltiger Mokka- und Tabakfanatiker aufgezogen wurde, Brahms sträubte sich doch, da er niemand gern störte und gern selbst ungestört war, trotz aller Gegenversicherungen aber Störungen befürchtete, zunächst und spielte »ungeschickt und ungezogen den Vogel Strauß«, wie er später selbst entschuldigend zugab, konnte aber schließlich »dem schlanken Frauenbild in blauem Samt und goldenem Haar« doch nicht widerstehen (»Unheil, gehe deinen Weg über alle unsere Köpfe«) und wohnte so, als ihn im Januar 1877 seine Kunst wieder nach Leipzig führte, zum ersten Male bei Herzogenbergs, wo er Elisabeth v. Herzogenberg nun auch als vorbildliche Hausfrau, als echt weibliche deutsche Frau kennenlernte, und das mußte bei ihm, dem nichts mehr zuwider war als emanzipiertes, unnatürliches Wesen der Frauen, dazu beitragen, die Verehrung für sie zu vollenden.

In jenen Tagen wurde die Freundschaft fest geschlossen, die so viel für ihn bedeuten sollte und von der ein Abglanz auf den Briefen liegt, die dann zwischen ihnen gewechselt wurden und zur Freude der Musikwelt zum größten Teil erhalten und veröffentlicht worden sind. In ihren Briefen kommt all das, was Elisabeth v. Herzogenberg so liebenswert macht, zum Ausdruck, ihr feiner, beweglicher Geist, ihre außerordentliche musikalische Auffassungsgabe, ihre den Werken von Brahms gegenüber bewunderungswerte Urteilskraft, die poetische und fortreißende Form ihrer Darstellungskunst und nicht zuletzt ihre große Herzensgüte und ihr goldener Humor, endlich auch der unerschrockene Mut, mit dem sie dem großen Freund gelegentlich entgegenzutreten weiß. Dieser Briefwechsel ist nicht etwa ein Seitenstück zu dem zwischen Richard Wagner und Mathilde Wesendonk. Es handelt sich nur um Freundschaft. Die Liebe, die Brahms vielleicht für die schöne und liebenswerte Frau empfand, flammt nie hell empor, dafür sorgte Brahms' ethische Größe. Und Elisabeth hing an ihrem Gatten mit einer starken, nicht zu erschütternden Liebe — wie schön sind ihre Worte: »man sollte ein anderes Du für seinen Mann als für die übrigen Menschen haben« —, einer Liebe, deren Treue immer wieder und oft in rührendster Weise zum Ausdruck kommt, vor allem, wenn sie von dem, in seiner Ehrlichkeit auch dem von ihm sehr hochgeschätzten Herzogenberg gegenüber schwer zu Lobpreisungen zu bewegenden Brahms ein günstiges Urteil über Schöpfungen ihres Gatten zu erreichen sucht, da sie weiß, wie glücklich ihn das macht; denn, so sehr er auch ein Meister der Form

war — Brahms selbst hat einst bewundernd ausgerufen: »Der Herzogenberg kann mehr als wir alle zusammen« —, so fein und vornehm er das thematische Material zu gestalten wußte und so rein und edel seine Phantasie glühte, es fehlte doch der »göttliche Funke«, er gehörte zwar zu den Berufenen, aber nicht wie Brahms zu den Auserwählten, das hat er selbst ausgesprochen, und auch seine Frau fühlte es. Um so mehr war sie darauf bedacht, ihm jeden Druck des Größeren nach Möglichkeit zu erleichtern. Charakteristisch ist der Brief, in dem sie Brahms wegen eines nicht eben edelmütigen Verhaltens ihrem Gatten und dessen Kunst gegenüber in liebenswürdigster Form, aber doch sehr deutlich und unerschrocken die Meinung sagt. »Es ist mir ein Bedürfnis,« heißt es da, »Ihnen zu sagen, wie froh und dankbar wir von der Erinnerung an die Dresdener Tage zehren, wie wir wachend und träumend in der geliebten D-dur-Sinfonie leben und wie gern wir Ihnen all die Freude danken, die sich wahrhaftig mit wenigem im Leben vergleichen läßt — und zwar ein doppeltes Bedürfnis, weil ich gleichzeitig mit Ihnen *zanken* möchte ... In der Schillerstraße waren Sie so lieb und gut, und ich kann Ihnen gar nicht sagen, mit welcher Lust ich Ihnen zuhörte, als Sie im Fenstereckchen saßen — ..., da taucht plötzlich der infamichte X. [ein Brahms verhaßter Kritiker] am Gesprächshorizont auf, und Sie erzählen uns richtig die bekannte Geschichte, wie er Heinrichs Quartett gelobt und im selben Winter Ihr B-dur geringschätzig abgefertigt habe, erzählen dies mit der gewissen behaglichen Ironie über die selbstverständliche Blöße, die X. sich damit gegeben, nicht etwa einem unbeteiligten Dritten, sondern gerade demjenigen, von dem Sie wissen, daß er zu allererst einen Ignoranten Esel schilt, erzählen es auch nicht etwa einem aufgeblasenen Menschen, den es von Selbstüberhebung zu kurieren gilt, sondern einem, der sich nicht würdig fühlt, Ihnen die Schuhriemen zu lösen, einem Suchenden, Lernenden, Demütigen, der sich über eine törichte Überschätzung hundertmal mehr kränkt als über den vernichtendsten Tadel, weil er von ersterer absolut nichts lernen kann! Ja und daß Sie dies zweimal der Mühe wert fanden, Sie, an dem dergleichen doch ganz abprallen sollte, daß Sie zweimal diese — ich kann es nicht anders bezeichnen — Ungroßmütigkeit begingen — das ist mir so unverständlich und kränkt mich um Ihretwillen mehr als um Heinrichs willen, obgleich es traurig ist, daß Sie diesen besten Menschen noch so schlecht kennen ... Ich weiß, Sie meinen es nie sehr schlimm in solchen Momenten — es sitzt Ihnen ein Geschöpf im Nacken, mit dem Sie sonst, gottlob, nicht intim sind, und flüstert Ihnen so ein paar Worte ein, mit denen Sie einem andern recht zur unrechten Zeit wehtun können — wüßten Sie, *wie*, Sie ließen's immer sein, denn eigentlich sind Sie gut und möchten Liebe nicht mit Hohn vergelten!«

Ein Berufener, Paul Heyse, begeisterte sich noch im hohen Alter für diesen Brief der tapferen Frau und überhaupt für ihre Briefe, indem er versicherte, nichts Ähnliches an Temperament, Bildung, Anmut des Herzens und des

Stils und nie versagender Güte zu kennen; nur eines empfinde er bei jedem dieser Blätter schmerzlich, daß man dieser Liebenswürdigsten nicht mehr und immer wieder seine Liebe, Verehrung, Bewunderung erklären könne: »Herrgott, und so eine Frau hatte zu allem noch goldenes Haar und eine goldene Stimme! Und einen Mann, den sie liebte, warm und tief, neben ihrem großen Freunde! Und wie sie trotz ihrer Vergötterung dem es zu sagen wußte, was zuweilen sehr menschlich an ihm war — der eine Brief, in dem sie ihm seine Freundschaftssünde vorhielt, wie unerbittlich in der Sache und suaviter in modo! Es ist ohne Beispiel in aller Frauengeschichte!«

Leider fehlt die Rechtfertigung von Brahms auf diesen Brief. Daß er sofort geantwortet hat, ergibt sich aus einem Brief, den sie ihm drei Tage nach dem ersten schrieb. Er, der ihr auch später zu wiederholten Malen bekannt hat, daß niemand die Schöpfungen ihres Mannes eifriger und liebevoller betrachte als er und gewiß keine Schönheit und keine Feinheit übersähe, wird, wie auch sonst, wenn sie gegen seine Schwächen und Sonderbarkeiten ankämpfte, eingesehen haben, daß sie recht hatte. Aus dem zweiten Brief kann man ahnen, was er etwa zur Entschuldigung angeführt hat. Sie schreibt da, halb ernst, halb lustig: »Jawohl, tör'ger Reiner, in der Umkehrung Reiner Tor! *Wie* gelegen kam Ihnen dies Gleichnis! Nun, künftig will ich mir aus Ihren schnatterigsten (das hat wieder was Parsifalsches: ›Suche dir Gänserich die Gans‹) Redensarten nichts machen, besser aber, Sie bessern sich und werden Ihrem Vorbilde gleich: Durch Mitleid wissend! . . . Adieu, Sie Guter, bessern Sie sich nur *wirklich*, 's ist der Mühe wert!« Der Parsifaltext war eben erschienen, die Brahminin hatte ihre »Freude« daran.

Ein andermal schreibt sie ihm, wenn man nicht an Unbescheidenheit leide, so wolle es einem doch oft vorkommen, als wenn ein Mensch wie er alle Liebe und Verehrung, die man ihm zolle, eben wie einen Zoll einheimste und, in Bausch und Bogen zwar recht erfreut, doch für jeden einzelnen wenig »über« hätte. Und aus Nizza klingt es 1888 vorwurfsvoll: »Bilde ich mir das ein oder habe ich recht: der Brief, den ich Ihnen aus Luzern schrieb, gehört zu denen, die man beantwortet, wenn man nicht in dem armen Schreiber den Glauben erwecken will, daß er sich zu hoch verstieg, daß er anmaßend war und eine Rechnung ohne den Wirt machte. Lieber Freund, ein paar Zeilen hätten Sie mir schon gönnen können, sonst bilde ich mir noch allerhand ein — und ich wünsche mir so das sichere Gefühl, daß Sie uns gut sind und tätig wohl wollen . . . .« Und Brahms schreibt einen seiner schönsten Briefe wieder und in ihm die vielsagenden Worte: »Mir darf man nichts übelnehmen, obschon ich gewiß nicht so schöne Rücksicht verdiene.«

Seine nordisch-herbe, kantige Natur ist bekannt. Er war eine typisch niederdeutsche Gestalt, knorrig wie eine Eiche aus dem Sachsenwalde, schroff, schwerblütig, wortkarg, zugeknöpft, jedem Pathos und gar der Geste und Phrase feind, von unbestechlicher Wahrheitsliebe und unbeugsamem künst-

lerischen Gewissen, nie launisch, dagegen zum Zweifeln und Verneinen gestimmt und oft von kaustischem Sarkasmus und gesegneter Grobheit, ja mit einer an Eigensinn grenzenden Intensivität darauf bedacht, das leidenschaftlich glühende Feuer seiner Seele, die Weichheit und Wärme seines Herzens und seiner Opferfreudigkeit vor andern zu verschließen; Widmann nennt es eine tiefwurzelnde Abneigung, sich irgendwie feierlich zu geben, eine Art Schamhaftigkeit, sein tieferes Fühlen zu verraten, was dann sogar gelegentlich bewirkte, daß er im Suchen nach einem leichten, scherzhaft sein sollenden Ton den rechten Ausdruck verfehlte und mit etwas herausplatzte, was verletzend klang, während es keineswegs böse gemeint war. Nur höchst ungern, ja oft mit Scheu, Spott und verlegenem Zorn sprach er von seinen Werken, so gut er auch ihren Wert und seine künstlerische Bedeutung kannte, und nur von ganz guten Freunden ertrug er ein Lob. Und so gern er schöne, geistreiche, herzliche Briefe von ihnen las, er selbst wollte vom Briefschreiben nicht viel wissen und hat es nicht nur einmal bekannt, wie schwer es ihm falle, brieflich zu sagen, was er auf dem Herzen habe, und auf die mündliche Aussprache vertröstet. »Wenn ich darf,« schreibt sie ihm einst, als er wieder einmal immer lakonischer wurde, »schwätz' ich Ihnen ein weniges vor, obwohl Sie mir heut einen deutlichen Wink gaben, ›alle Rederei überflüssig‹ zu finden! Wenn Sie wüßten, wie alle wahren Werte wachsen und sich alles Gute und Liebe einem vertieft in harten Zeiten, wie wir sie durchgemacht, Sie kargten nicht mit Worten und gönnten uns öfter Ihrer geschriebenen Stimme Klang! ... Wir haben Sie nun einmal sehr lieb, lieber Freund, und Sie könnten auch ein wenig die Unbequemlichkeit davon auf sich nehmen!«

Die liebende Verehrung, die ihm eine so seltene Frau wie Elisabeth v. Herzogenberg entgegenbrachte, verdankt er daher wohl neben seinen Werken weniger den Briefen, die er ihr und ihrem Gatten schrieb, als seiner bei allen Härten bezwingenden Persönlichkeit. Er wirkte wie alle wahrhaft großen Menschen in erster Linie dadurch, daß er *war*, und hat wohl schon damit unendlich viel gegeben. Ein Wiener Künstler erinnerte sich wie eines fernen Traums, wie er ihm einmal in seiner Kindheit begegnete. Es war in Ischl, dem Modebad, aber Brahms mied die menschenerfüllten Plätze und trieb sich hoch in den Bergen herum. Da sah er ihn einmal daherstürmen, barhaupt, im Lodenmantel, den weißen Bart im Winde wehend. Er wußte damals noch kaum, wer Brahms war, wußte noch nicht, daß er seine schönsten Sachen im Gehen schuf, aber es schien ihm plötzlich, als sei die Atmosphäre erfüllt von seltsamem Klingen und Rauschen, von Tönen und Akkorden, und als schwängen wunderbare, nie gehörte Harmonien in der Luft. Und ehrfürchtig trat er beiseite, der große Mann aber stürmte vorüber. — So hat auch auf Elisabeth v. Herzogenbergs feingestimmte Seele der große Künstler wie der große Mensch gewirkt wie eine seltsame, bezwingende Melodie.

Waren nun auch seine Briefe an die Freundin meist nur kurz, ja bisweilen nur Karten — als sie einmal wieder solch eine Postkarte erhalten hatte, schrieb sie fröhlich spottend: »O *wie* danken Sie Ihrem Schöpfer für diese Erfindung der Post«, und »ganz stolz« war sie, als einst ein *vier* Seiten langer Brief von ihm kam —, so ist er in ihnen doch mehr als sonst aus seiner Reserve herausgegangen. Sie sind zwar oft noch spröde, bisweilen auch vieldeutig und rätselhaft, aber dann finden sich doch wieder Stellen von erquickender Herzlichkeit, beglückender Selbstironie und schmunzelndem Behagen in ihnen und auf die Freunde harmlose Angriffe von burschikoser Lustigkeit. Man fühlt, wie ihm die Freundschaft, die ihm so offen und wahr entgegengebracht wird, wohltut. Er empfindet es sogar, bei ihm eine große Ausnahme, »als eine höchst angenehme und *nötige* Freude, ein recht freundlich zustimmendes Wort über ein neues Stück zu hören«, und ein andermal schreibt er: »Haben Sie besonderen Dank für das Labsal, das mir der liebe Brief war. Unterdrücken Sie aber nicht, was Sie mir Freundliches über meine Musik sagen können. Es tut doch immer wohl, *gestreichelt* zu werden . . .«, und dann: »Es war so schön bei Ihnen, ich empfinde es heute noch wie eine angenehme Wärme und möchte zuschließen und zuknöpfen, daß sie lange bleibt,« schließlich aber am allerschönsten und herzlichsten: »Jeder Brief von Ihnen gehört zu denen, die man — am allerliebsten empfängt und gewiß gern einigermaßen entsprechend erwiderte . . . Das sollten Sie wissen und glauben, daß Sie zu den wenigen Menschen gehören, die man so lieb hat, wie man es Ihnen — da der Mann immer mit liest und hört, nicht sagen kann; dieser selbst aber gehört auch zu den gedachten wenigen!«

»Recht von Herzen,« heißt es in einem Brief an Elisabeths Gatten, »danke ich Ihnen für die Freude, die Sie mir durch die Übersendung — fast hätte ich gesagt durch die Anzeige — Ihrer Variationen [auf ein Thema von Brahms] gemacht haben. Es ist aber auch ein gar zu angenehmer Gedanke, mit seinem Lied einen andern in so inniger Weise beschäftigt zu wissen. Man muß doch eine Melodie lieb haben, um ihr so nachzusingen? Und bei Ihnen müssen doch zwei diese Liebe hegen? So verzeihen Sie also, wenn mein Dank früher anfängt und mein Urteilen früher aufhört, als Sie es wünschen. Ich bin zu sehr beteiligt, wenn ich von dem Vergnügen spreche, mit dem ich das Heft vor mich hinlege und in Gedanken vierhändig spiele, zur rechten Seite ganz deutlich ein schlankes Frauenbild in blauem Samt und goldenem Haar. Wollte ich nun weitersprechen, erzürnte ich ja entweder den Mann oder die Frau.«

Als Heinrich v. Herzogenberg schwer erkrankt war und sie ihn viele Monate lang aufopfernd gepflegt hatte und an den Freund schrieb, sie fühle manchmal ihre Kraft erlahmen und, was er ihre schöne Frische genannt habe, sich, sie wisse nicht, wohin, verkrümeln, schrieb er zurück: »Ich mache mir oft Vorwürfe, daß ich Ihnen nicht schreibe, aber ich kann es nicht; gar zu wehmütig und melancholisch werden die Gedanken, die sonst freundlich und hoff-

nungsvoll bei Ihnen sind, wenn ich mich zum Schreiben setze und Sie trost- und hoffnungsvoll anreden will. Ich mag nicht einmal fragen; denn wenn Sie endlich einmal Besseres zu melden haben, werden Sie gewiß nicht säumen, es Ihren Freund wissen zu lassen. Wie freue ich mich auf so ein kurzes vergnügtes Wort!« Und nachdem sie eine schwere Krankheit überstanden hatte, schrieb er ihrem Manne: »Ihnen wäre wohl alles geschwunden, aber auch andern Freunden ein gutes, ein *bestes* Teil!« Als sie aber am 7. Januar 1892, von der Pflege des Gatten erschöpft, erst 44 Jahre alt, einem alten Herzübel erlegen war, kam von ihm an den tiefgebeugten Freund ein Brief, der seine schwere seelische Erschütterung offen erkennen ließ: »Teurer Freund! Ich kann Ihnen nicht schreiben, so sehr ich in Gedanken bei Ihnen bin. Es ist ein vergebliches Versuchen, Ihnen aussprechen zu wollen, was mich so ganz und innig erfüllt. Und Sie werden stumm sitzen in Ihrem Schmerz, keine Worte haben und auch keine zu hören verlangen. Mit Sorge aber und allergrößter Teilnahme denke ich an Sie und könnte nicht aufhören zu fragen. Sie wissen, wie unaussprechlich viel ich an Ihrer teuren Frau verloren habe, und können danach ermessen, mit welchen Empfindungen ich an Sie denke, der Sie ihr verbunden waren, wie es nur Menschen sein können . . . Wie wohl würde es mir tun, könnte ich nur still bei Ihnen sitzen, Ihre Hand drücken und mit Ihnen der Lieben, Herrlichen gedenken!« Auch später spricht er von ihr als von »etwas unvergeßlich Liebem und Schönem«, und in ihren Briefen bewahrte er »eine der teuersten Erinnerungen seines Lebens«, »einen reichen Schatz von Geist und Gemüt«, ja er konnte sich nicht entschließen, dieses unsterbliche Vermächtnis der Toten mit andern zu teilen, selbst nicht ihrem Gatten zu Liebe, und mußte daher, als dieser eine Sammlung ihrer Briefe herausgeben wollte und sich deshalb auch an ihn wandte, ablehnend antworten.

Was diese Briefe und noch mehr natürlich die mündlichen Aussprachen mit der edlen Frau, die leider nicht wieder hervorgezaubert werden können, nicht nur für ihn als Menschen, sondern auch für sein künstlerisches Schaffen bedeutet haben, sehen wir daraus, daß er ihre das Innerste seines künstlerischen Wesens mit genialer Intuition erfassenden analysierenden und kritischen Darlegungen mit größter Anteilnahme anhörte und las — »Sie glauben gar nicht,« schreibt er z. B. einmal, »was man für ein Vergnügen an so Liedern haben kann, wenn man Ihre Beschreibung dazu liest« —, daß er ihr immer neue Werke zusandte und Ihr Urteil erbat und mit Ungeduld erwartete und daß er dann oft ihren Rat befolgte. Ihre Analysierungen, besonders die der Sinfonien, aber auch die der Kammermusikwerke, Chöre und Lieder, sind in der Musikliteratur vielfach *vorbildlich* geworden. Sie verraten eine so seltene Feinfühligkeit und Treffsicherheit und eine so reine und echte Empfindung, daß Adolf Wach, der große Rechtsgelehrte und Schwiegersohn Mendelssohns, als er ihr seine herrliche Gedenkrede hielt, ohne Übertreibung darauf hinweisen konnte,

daß die Geheimnisse des musikalischen Schaffens vor ihrem verständnisvollen Blicke offen gelegen hätten.

Mit einer rührenden Liebe hing sie an der Musik des großen Freundes. Hören wir ihre eigenen Worte: »Ihre Musik, das wissen Sie (aber man möchte es Ihnen doch immer wieder sagen können), die gehört einmal zu unserem Leben wie Luft, Licht und Wärme. Sie glauben nicht, wie froh man ist, daß man mit seiner Liebe und Begeisterung nicht immer zu den großen Toten sich wenden muß, daß der lebt und weiterwirkt, dem man schon so viel verdankt, und daß man hoffen darf, er sei einem auch als Mensch nicht ganz fern und ein wenig gut. Gestern, wie das Horn im letzten Satz (der 1. Sinfonie) zuerst erklang, waren wir ganz gerührt — es war wie ein von weither getragener warmer herrlicher Gruß von Ihnen.« »Wenn ich mich heute hinsetze, endlich mal über Ihre letzte Sendung mit Ihnen zu plaudern, so geschieht es im Vertrauen darauf, daß Sie einem Menschen, dem Sie gut sind, wie Sie es mir neulich so lieb versicherten, auch was zugute halten; ich habe Sie und Ihre Musik so lieb, daß ich nicht imstande bin, Ihnen was vorzumachen, und so bleibt mir ja nichts andres übrig, als zu gestehen, was mir das Herz bedrückt. Denn ich kenne fast keine größere Freude, als mich an Ihrer Musik zu freuen . . .« Und als echte musikalische »Hamsternatur« raffte sie an sich, was sie von Brahmsscher Musik erreichen konnte.

Aber bei ihrer »unglücklichen Liebe für Wahrheiten« war sie auch nicht blind gegen Schwächen, die sie an dieser von ihr so geliebten Musik zu bemerken glaubte, und sagte offen ihre Meinung. Köstlich ist z. B., was sie zu dem Quintett G-dur op. 111 bemerkt: »Bitte, schimpfen Sie nicht auf mich vorlauten Menschen; aber Sie sandten uns ja ein ›Rezensionsexemplar‹! Und ich habe neben dem größten, dankbarsten Entzücken über das herrliche neue Werk doch *stellenweise* eine klangliche Enttäuschung empfunden, natürlich die ganz aus Silber und Gold gegossenen Mittelsätze ausgenommen, und im letzten — nun da *wollten* Sie ja rauh, geistreich, klug und kehrrußig sein; da ist aber auch die klangliche gelegentliche Rauhigkeit zu rechtfertigen. Aber im ersten Satz — da ist mir's beim Lesen wie Frühlingsbrausen gewesen, und nachher wurden Äquinoktialstürme daraus (die gibt's zwar freilich auch im März, aber der gehört noch nicht zum Frühjahr!). Lieber Barometermacher auf der Zauberinsel! lassen Sie ein bißchen mehr Milde walten! Fahren Sie noch einmal über ein paar Stellen mit einem sanften ›Wischer‹, wie ihn die Kohlenzeichner haben, und ›schummern‹ Sie ein wenig, tönen Sie ein wenig ab! In der Durchführung das hohe Kraxeln bei der f-moll-Stelle (glaub' ich) kurz vor dem Ende — wirklich, das klingt zu wenig schön, zu *mühsam* — und es verdiente in dem Satz *alles* schön zu klingen.« Zu den Liedern und Romanzen op. 93a schreibt sie: »Um nun auch Ihrem Befehl der ›Ungeniertheit‹ nachzukommen, werde ich nur gestehen, daß uns die Lieder nicht alle gleich gefallen, ein paar mir stellenweise gar nicht recht eingehen wollen, worüber

ich langes und breites schon wie ein alter rostiger Kritikaster und unverschämter Kerl, der ich bin, hingeschmiert hatte, aber zu guter Letzt natürlich zerstört habe, denn: ›was geht denn *Sie* das an! *Sie* geht das gar nichts an‹, und das hab' ich gottlob rasch eingesehen.« Brahms wird dies bedauert haben. Denn ihm war die Kritik von dieser Seite gerade recht, und die geniale Kritikerin ist auch sonst Gott sei Dank nicht so »einsichtig« gewesen wie hier. So bei ihren Bedenken zum Scherzo der 4. Sinfonie: »Aber nun kommt mein einziger Kummer in dem Satz: nach dieser Schönheit und Fülle und Weiche dieses rasche — fast brutale Zurückgehen in C-dur! Schauen Sie, das ist so, wie wenn Sie einem recht was Herrliches am Klavier gezeigt und dann, um keine Rührung aufkommen zu lassen und sich wieder rauh zu zeigen, vor sich hin schnauben: Ei was, Schmarrn, lauter Schmarrn! — Es tut so weh, dieses gewaltsame C-dur, es ist eine Operation, keine Modulation!! Ich kann nicht anders, Gott helfe mir.« So findet sich neben dem Neigen der Bewunderung noch manch anderes Kopfschütteln der Verwunderung. Als sie es einmal bei ein paar Liedern etwas arg getrieben hat, schreibt sie in echt Wiener Schalkhaftigkeit: »Lassen Sie mich schließlich noch eins sagen: ärgert Sie mein Brief, so schmeißen Sie ihn in die dunkelste und staubigste Ihrer Ecken, aber mich nicht mit, oder, wenn Sie's im ersten Moment doch tun, holen Sie mich nach einem Weilchen wieder heraus und sagen Sie mir, daß Sie weiter Geduld mit mir haben . . .« Vielen wird auch aus der Seele gesprochen sein, was sie Brahms über die Umarbeitung des jugendlich-schwungvollen B-dur-Trios op. 8 geschrieben hat: »Bei dem alt-neuen Trio ging mir's eigen. Im stillen protestierte etwas in mir gegen die Umarbeitung — es war mir, als hätten Sie kein Recht dazu, in die Jugendzüge, die lieblichen, wenn auch ab und zu verschwommenen, mit Ihrer Meisterhand jetzt hineinzukomponieren, und ich dachte, das kann nimmermehr werden, weil niemand derselbe ist nach so langer Zeit — und ob man nicht wehmütig singen würde: ›Es war ein Duft, es war ein Glanz‹. Absichtlich sah ich das ›alte‹ Trio deshalb nicht vorher wieder an, da vieles mir davon entfallen war, und ich wußte nicht, wo der neue Brahms angesetzt hatte . . . Im ersten Satz erkannte ich sofort die Stelle, wo Sie eingegriffen, aber ich wurde trotz aller Bedenken *fort*gerissen und spielte *hin*gerissen weiter! — Es ist *schön, wie es ist,* und das Rechten mit Ihnen überlasse ich gern den Philologen unter den Musikern, die das Datum an den Dingen mehr interessiert als das Ding . . . wer wollte sich nicht freuen über das Werk mit dem *Jünglings*gesicht und mit dem *Meister*antlitz — ›*Nun* kann man's zweimal lesen, wie gut ist das gewesen!‹«

Vor vielen Brahms-Liedern lag sie in Seligkeit auf den Knien, ich nenne nur die »Feldeinsamkeit«, »Auf dem Kirchhofe«, »Wir wandelten«, »Über die Haide«, »O Frühlingsabenddämmerung«, »Nachtwandler«, »Wie Melodien zieht es mir«, »Ei schmollte mein Vater«, »In Waldeseinsamkeit«, »Meerfahrt«, »Es kehrt die dunkle Schwalbe«. Bei andern, und zwar auch jetzt hochberühmten

wie der »Sapphischen Ode« und dem ganz herrlichen, seelenvollen »Immer leiser wird mein Schlummer« fand sie dagegen den Stimmungsgehalt nicht recht getroffen; in dem uns so reizvoll erscheinenden Ständchen (»Der Mond steht über dem Berge«) schien ihr »mehr Brahms-Material als -Seele« zu liegen, es »wurde ihr nicht warm dabei«. Auch den »Verrat«, das »Tambourliedchen« und »Willst du, daß ich geh« mochte sie nicht, das letztere war ihr sogar »ganz unsympathisch« schon den Worten nach: »Solche Vorwürfe verträgt man eigentlich nur in volkstümlicher Behandlung«. Besonders schön ist, was sie über das Lied »Wir wandelten« an Brahms geschrieben hat: »Daß ich's gleich sage: Das unbedingt Schönste, eins der herrlichsten Lieder, die es wohl auf der Welt gibt, scheint mir das Des-dur-Daumersche mit dem E-dur-Mittelsatz. Wie ist das schön gesungen und lebensvoll geschrieben (›Ich gäbe viel, um zu erfahren‹)! Welch wohlige, melodische Linie, wie schmeichelnd dem Sänger und dem Zuhörer, und vor allem: wie so *eins* ist Wort und Musik darin, wie getränkt von Empfindung, wie schön erregt. Dabei im einzelnen wie fein und liebevoll ausgeführt, und jedes hinzutretende Detail wirklich auch eine Steigerung ... Es ist eine Lust, das alles zu sehen und zu fühlen, und mit welcher Überzeugung singt man zuletzt: ›So wunderlieblich sei auf der Welt kein andrer Hall!‹«

Ihrem Einfluß ist es zu danken, daß uns der reizend volkstümliche Anfang des Liedes »Therese« erhalten geblieben ist — »ich bitt' gar schön,« schrieb sie im schönsten Wienerisch, »stierln S' nicht mehr in dem lieben Gsangl herum und lassen S' sich die simplere Lesart gefallen!« — und sie ist es auch gewesen, die Brahms zuerst auf den »gottlosen« Text der »Vier ernsten Gesänge« (Brahms nannte sie, damit ja keine »Feierlichkeit« aufkäme, ironisch seine »Schnaderhüpfeln«; andere bei ihm beliebte Ausdrücke für seine Lieder und sonstigen Werke waren »Schmarren« und »Grünzeug«, da lachte wohl die Freundin über den sonderbaren Heiligen) hingewiesen hat. Als er diese tiefsten und gewaltigsten seiner Lieder in Angriff nahm, war sie freilich schon heimgegangen. Es besteht ein hoher Grad von Wahrscheinlichkeit dafür, daß sie ihrem Andenken gewidmet sind, daß zum mindesten das H-dur-Adagio ein Requiem auf die Entschlafene bedeutet. Aus einer ursprünglich zu ihrer Erinnerung geplanten Sinfoniekantate hat sich jedenfalls jene wundervolle Melodie in diesen Schwanengesang des großen Meisters hinübergerettet.*)

Auch zahlreiche andere Fälle lassen sich nachweisen, wo er ihren Anregungen, wenigstens zum Teil, nachgegeben hat, nur eine zur letzten Violinsonate sei kurz erwähnt: »Schreiben Sie doch die Doppelgriffe im Scherzo anfangs

*) Man muß gewiß der von Kalbeck auf Grund der Skizzenblätter des Meisters über die Entstehungsgeschichte der vier ernsten Gesänge aufgestellten Hypothese mit aller Reserve gegenübertreten. Die Kalbeckschen Feststellungen geben aber doch zu denken. Nach seiner Meinung ist in der Geschichte von Brahms' Liebe zu Elisabeth v. Herzogenberg dieses sorgsam verhüllte letzte Kapitel das *ergreifendste.* Ich empfehle, die Ausführungen im letzten Bande der Kalbeckschen Brahms-Biographie nachzulesen und sich selbst ein Urteil zu bilden.

pizzicato, es klingt noch einmal so gut. Gestrichen wirkt auch die Stelle abstrakt, man hört wohl Töne, aber keinen Klang und unterscheidet mit Mühe die an sich doch recht komplizierte verzwickte Folge.« Und die Stelle erschien bei der Wiederholung in pizzicato.
Er betrachtete die Freundin eben als ebenbürtig oder zum mindesten als eine zum Urteil berufene Kollegin, sie war seine nächste musikalische Vertraute, und er achtete ihre Kritiken, auch wo er anders fühlte, und mißtraute seiner Natur nach eher da und dort einmal ihren *Lob*preisungen (»und wenn Sie etwa doch aus Güte den letzten Brief überzuckert haben sollten, so schicken Sie die Pfefferbüchse nachträglich Ihrem dankbaren Joh. Br.«), soviel auch ihr »Lächeln« für ihn bedeutete. Wie lustig klingt es, als er an ihren Gatten nach Übersendung von etwas »Grünzeug« schreibt: »Haben Sie sich amüsiert? Hat die Frau gelächelt?« Und einmal erlaubte er sich sogar einen sogenannten »schlechten Witz«, den darf ich zur Charakteristik dieser beiden im Gedankenaustausch miteinander so ungezwungen fröhlichen Menschen nicht vergessen. Wir sahen, wie und warum sie das von vielen so geliebte Lied »Willst du, daß ich geh'« ablehnte. Der »schlechte Witz« war nun eine für sie von ihm verfertigte Abschrift des Vokalsoloquartetts »O schöne Nacht«. Bei der Stelle »Der Knabe schleicht zu seiner Liebsten sacht — sacht — sacht« ließ Brahms eine Lücke und schrieb über die Partitur: »Halt, lieber Johannes, was machst du! Von solchen Sachen darf man höchstens im ›Volkston‹ reden, den hast du leider *wieder* vergessen! Nur ein Bauer darf sagen, ob er bleiben darf oder gehen soll — du bist leider kein Bauer! Kränke nicht das holde Haupt, von goldener Pracht umflossen — mach's kurz, sage einfach nochmals:« — (hier ging das Lied weiter »O schöne Nacht!«). Zur Versöhnung brachte er ihr später das wundersame Andante aus dem c-moll-Klavierquartett, das sie so liebte: »Ob ich es aus Eitelkeit oder aus Zärtlichkeit aufbewahrt habe, weiß ich nicht«. »Ich bedanke mich schön für das Manuskript,« schallte es schlagfertig zurück, als ihr die »Schöne Nacht« zugegangen war, »an dem ich noch mehr Freude hätte, wenn es mit etwas weniger Ironie für mich armes Weib gewürzt wäre. Ich muß es schon über mich ergehen lassen, daß Sie mich für etwas prüde halten, und doch ist nichts ungerechter. O wüßten Sie, wie viele Lanzen ich für Ihre Daumerschen Lieder gebrochen habe, selbst für das viel verketzerte »Unbewegte laue Luft!« — Die Lieder Georg Friedrich Daumers waren damals (zu Unrecht) wegen ihrer sinnlichen Glut verschrien —. »Aber Undank ist der Welt Lohn... Bitte lassen Sie sich auch das versprochene Manuskript aus dem c-moll-Quartett nicht entfallen. Gönnen Sie es Ihrer verkannten Frau des Obigen.«
Solche humorvolle Stellen finden sich auch sonst viele in den Briefen. Das »Frotzeln«, das ja Brahms selbst so liebte, kann sie nicht lassen. Die lustige Wienerin kommt dabei oft herzerquickend zum Vorschein. Auch hier berührten sich bei aller Verschiedenheit die verwandten Seelen. »Bitte, frotzeln S' mich nicht mit meinen armen Briefen«, schreibt sie einmal, »sonst verliere ich

den Mut, drafloszuschmieren, und das täte mir leid« und am Schluß des Briefes: »Gott beschütze mich, daß ich nicht wieder Edward falsch schreibe (sie hatte die berühmte Ballade »Eduard« genannt) und Ihren bittern Hohn heraufbeschwöre. Lieber schreibe ich noch Brahmst statt Brahms!« (Die Schreibart »Brahmst« war Brahms besonders verhaßt.) Und ein andermal: »Wenn ich nur wüßte, ob Sie mich für dasselbe Scheusal halten, das ich das Bewußtsein habe zu sein, weil ich ohne ein Wort des Dankes die ersehnten Klavierstücke hinnehmen konnte. Ich sage Ihnen, ich schäme mich wie ein Pudel.« Dann wird er wieder wegen seiner zu geringen Schmiegsamkeit und seiner Rauhbeinigkeit »gerügt«, und ein andermal sehnt sie sich, ihn sein neuestes Werk, »mit dem guten obligaten Brummen begleitet«, auf dem Klavier spielen zu hören. Endlich die allerliebste Bosheit über den Brahms-Freund und feinen musikalischen Miniaturmeister Theodor Kirchner: »Kirchner hat höchst anmutige und so hübsch, ich meine so wirklich vierhändige Klavierstückchen geschrieben, natürlich wieder ein Schock. Er ist darin wie die Kaninchen und es kommen auch immer nur so kleine ›wuzliche Küniglhaserln‹ zum Vorschein. Aber Grazie und wundervoll musikalisch ist alles ...« Und wie drollig und neidlos spricht sie, die Kinderlose — ein Kummer, den sie nie ganz verwunden hat —, von einer in dieser Beziehung glücklicheren Freundin und Kunstkollegin: »Grüßen Sie die Anmutvolle, die so viel kann: einzig mit weißen kleinen Pfötchen Klavier spielen, wie ein Täubchen lachen, alle Herzen bezaubern — und Kinderchen auf die Welt setzen, was doch das Eigentlichste und Hübscheste ist, was ein Weiblein auf Erden vollführen kann.«
Daß Elisabeth v. Herzogenberg, die so ganz in Brahms' Kunst aufging, für Gegenfüßler wie Wagner und Bruckner kein Verständnis hatte, nimmt nicht wunder, ja sie war so auf Brahms eingeschworen, daß sich, wie ein Brahms-Verehrer humoristisch geschrieben hat, die Haare ihres Blondkopfs sträubten bei dem Gedanken, daß in einem Gewandhauskonzert eine Brahms-Schöpfung neben dem Feuerzauber aufgeführt werden solle, und daß sie befürchtete, Klara Schumann werde in diesem Konzert gar nicht mitwirken wollen; die war aber vernünftiger und meinte kaltblütig, daß sie sich ja den Feuerzauber nicht anhören müsse, wenn sie nicht wolle. Die Gestalt Hugo Wolfs, des von leidenschaftlichem Brahms-Haß Besessenen, der es einer Sängerin niemals verzieh, daß sie als Zugabe zu seinen eigenen Kompositionen ein Brahmssches Lied brachte, taucht hier auf der Gegenseite auf. »Sehen Sie,« schrieb die Antipodin und Kollegin des »wilden« Wolf an Brahms in einem Brief voll Lobes über Joachim, »er ist Ihnen doch ergeben, wie keiner es mehr sein kann, und seine Art hat nichts Halbes und Unmännliches. Er gehört wahrhaftig zu den Wenigen, die künstlerische Überzeugung haben und Geschmack, an Stelle der jetzt so üblichen *Vielheit der Geschmäcker*. Bülow ist leider auch so einer, für den die Novität an und für sich schon was hat von der Gewalt der roten Farbe für den Stier. Und ob der neue Luftzug aus *der* Ecke bläst oder aus der

ganz entgegengesetzten, Brahms oder Bruckner, Dvořák, Tschaikowskij oder sonst was, ist ihm eigentlich egal. Das ist mir aber was Entsetzliches und ich frage immer, was es für einen Wert hat, sich zu erwärmen für das Beste, wenn einem das Schlechteste gleich darauf gut genug ist. Damit kommt man heutzutage nicht gut an, und was als Summe langsam gereifter künstlerischer Überzeugung und mit religiöser Innigkeit einen durchdringt, wird als einseitiger ›Parteistandpunkt‹ belächelt. ›*Wir* stehen auf breiterem Boden‹ heißt das Lächeln, und da möchte man manchmal aus der Haut fahren vor Wut!«
Auch diese, sagen wir einmal, musikalische Engherzigkeit schmiedet sie fest an den großen Freund, der ihr, bei all ihrer Bewunderung und Liebe für die Werke ihres Mannes, als Künstler das Höchste bedeutete, wie er ihr auch als Mensch mit all seinen Sonderbarkeiten so lieb war, wie es die tiefe Liebe zu ihrem Mann erlaubte. Und was einem Brahms diese schöne, edle und hochbegabte Frau gewesen ist, haben uns die Worte gesagt, die der spröde, verschlossene Mann über sie nach ihrem Tode geschrieben, und alles das, was er ihr zu ihren Lebzeiten an Worten und Zeichen der Freundschaft und liebevollen Verehrung erwiesen hat. Wäre er gegenwärtig gewesen, als Adolf Wach zu den Leipziger Freunden seine verständnisvollen, poetischen Worte der Erinnerung sprach, er hätte jedem Worte des Redners den Stempel der Wahrheit beigedrückt: »Ich sehe sie in ihrem lichten Goldhaar, dem heiteren, unendlich lieblichen und göttlich begeisterten Ausdruck, der hohen Anmut der Bewegung, ein Abbild ihres vollendet schönen Innern, wohl ähnlich wie die großen Meister eine Heilige der Kunst oder die jungfräulichen Engel bildeten, die auf uns herniederlächeln. Ihr Wesen war reine Harmonie, der Wohllaut reichster Töne, der Zusammenklang edelster Seelenkräfte. Das Schöne, diese sinnliche Offenbarung des Göttlichen, war ihr eigen. Was sie war, lebte, sprach und sang, trug den Stempel höchsten Seelenadels. So war sie aus Gottes Hand hervorgegangen, eine geborene, nicht eine gelernte Jüngerin der Kunst. Zur Priesterin ist sie herangereift ... Und damit einte sich eine nicht rastende Lebendigkeit des Geistes, eine Klarheit des Verstandes und eine Formvollendung, Poesie und Kraft des Wortes, die dem, was sie sprach und schrieb, einen seltenen Reiz verliehen. All diese schönen, reichen Gaben, durch die sie jeden, der ihr nahte, unwiderstehlich anzog, zierten die edelste Seele. Nie habe ich das Schöne mit dem Guten in gleichem Maße in einer Natur vereinigt gesehen ...«
Neben Klara Schumann, ja in den letzten zwei Jahrzehnten seines Lebens noch mehr als diese, ist sie die Frau gewesen, die dem großen deutschen Sänger der Lebens- und Liebessehnsucht am meisten bedeutete. Aus vielen der zartesten und innigsten Lieder, aus den poetischsten und innerlichsten seiner Instrumentalwerke meinen wir Huldigungen an sie herauszuhören. An die Spitze der herb-schönen, echt Brahmsschen Rhapsodien op. 79, in denen ein ungelöschtes Feuer zu glühen scheint, setzte er ihren Namen, in Wirklichkeit war

ein großer Teil seines späteren Schaffens ihr zugeeignet. Sie ruht in dem Lande, dessen blühender Schönheit und großer Vergangenheit, nicht dessen Volke, wie die vieler anderer Deutschen, auch *seine* Sehnsucht galt. Deutschlands großer Plastiker Adolf Hildebrand hat an ihrem Grabe auf edelgeformtem Relief Donatellos strenge Sancta Caecilia in eine liebliche gewandelt: das sinnend geneigte Antlitz der den Klängen des Instruments lauschenden Heiligen trägt die Züge Elisabeths v. Herzogenberg. Brahms ist nicht zu ihrem Grabe gewallfahrtet, aber er hat ihre leuchtende Erscheinung tief in seiner Brust bewahrt. Als ihm Heinrich v. Herzogenberg im Herbst 1895 seine »Elegischen Gesänge« (Gedichte von Eichendorff) gesandt hatte, schrieb er ihm, wie er sich freue, daß er trotz seines so ernsten Lebens und Strebens den lieben Eichendorff nicht vergessen habe, und dann die bezeichnenden Worte: »Wehmütig genug freilich sprechen und klingen diese Lieder, aber sie lassen an so unvergeßlich Liebes und Schönes denken, daß man nicht trüb und traurig wird.« Nicht lange danach, im April 1897, fünf Jahre nach Elisabeth v. Herzogenbergs Tode, ist er, nachdem auch Klara Schumann dahingegangen war, gestorben. Auf seiner männlich-starken, ernsten Größe ruht die Freundschaft mit der sonnigen Frau wie ein lichter Glanz. Ihr Gedächtnis darf nicht untergehen, so lange die Liebe zu Brahms und seiner Kunst besteht.

KÖPFE IM PROFIL

XVII *)

WILHELM BACKHAUS — ARTURO TOSCANINI — EDUARD ERDMANN

WILHELM BACKHAUS

VON

MARK NEVEN-LONDON

Nicht mehr Wunderknabe und noch nicht Mann spielt Backhaus mit 16 Jahren zum erstenmal im Ausland. 1900 gibt er auf Veranlassung des Curtius Concert Club in London das erste Konzert. Er begibt sich herzklopfend von seinem winzigen Stübchen in der Great Portland Street in die ihm riesig erscheinende St. James Hall. Chopin, Schumann, Liszt und Rachmaninoff bilden das Programm. Mit solchen Namen pocht er an die noch verschlossene Pforte des Ruhmes. Die Kritiker schreiben mit lauwarmem Wohlwollen von freundlichem Anschlag, von guter und sauberer Technik; einer glaubt gewisse Anzeichen von Größe zu finden. Man übt Vorsicht mit dem musikalischen Neuling. Vielleicht gelangt er zur Bedeutung, und dann ist das

*) Köpfe im Profil siehe auch Heft XVI/4, 5, 7, 8, 11; XVII/1, 2, 5, 9, 11; XVIII/2, 4, 7, 10; XIX/1, 5.

hingeworfene Wort prophetischer Hinweis gewesen. Aber Dutzende von Geringeren erhalten solche Kritik, ohne daß der Wechsel auf die Zukunft eingelöst würde. Nach den festgesetzten Konzerten läuft der junge Backhaus von Agent zu Agent. »Und wenn Sie ein Genie des Klavieres wären, wir füllen mit Ihrem Namen nicht Saal oder Säckel.« Es ist alles umsonst. Das Maß des Erfolges ist fürs erste erschöpft. Mit seiner Rückfahrkarte gelangt Backhaus bis Köln. Dort borgt er das Geld zur Heimkehr in seine Vaterstadt Leipzig.
So war die Jugend: Winziger Knirps fällt er gegen ein Klavier. Lebenslang ist die Stirn — Zufall oder Schicksal? — von der Narbe gezeichnet. Das Kind beginnt, sich für das Instrument zu interessieren. Noch ehe es lesen und schreiben gelernt, ist es in der Welt der Noten zu Hause. Der Vater schenkt dem Knaben ein kleines Klavier, darauf klimpert er unablässig. Es ist sein geliebtestes Spielzeug. Als es bei einem Umzug abhanden kommt, ist er untröstlich. Sechsjährig erhält er den ersten Unterricht, und mit acht Jahren gibt er in Leipzig ein Konzert. Aber der Vater will seinen Sohn nicht zum leichtvergänglichen Treibhauswunder heranzüchten. Ruhig und systematisch erfolgt die musikalische Schulung. Als er nach London geht, ist der Grundstein zum festen Gefüge gelegt, auf dem sich ein Lebensbau aufrichten soll. 1905 gewinnt Backhaus in Paris den Rubinstein-Preis. Jetzt beginnt Backhaus' Name immer heller zu leuchten. Aber noch muß er kämpfen, sich durchsetzen, arbeiten und überzeugen. Es beginnt die Wanderfahrt um die Welt, die seitdem nicht aufhörte. Jedes Jahr bis 1914 geht er nach England. Dazwischen konzertiert er in Wien, Budapest und Paris. Er spielt in Amerika und in Rußland. Langsam festigt sich sein Ruf, aber er bedarf immer erneuter Bestätigung.
Er bedarf der Erneuerung um so mehr, als die Arbeit dieses Künstlers auf Mache und Maniriertheit, auf alle Mätzchen und Mucken völlig verzichtet. Seine Musik steht im Zeichen des Talentes und ehrlichster Arbeit. Hier ist keine markante Äußerlichkeit, die Reklameeffekte begünstigt. Tolstoi sagte: »Die Kunst beginnt, wo die Technik aufhört.« Nur wer die Technik meistert, vermag sich wirklich künstlerisch mitzuteilen. Zu viele meinen, Technik sei eine ungestraft zu entlassende Dienstmagd. Sie ist in Wahrheit das sine qua non aller Kunst. Und was wir an vermeintlichen künstlerischen Leistungen vielfach erleben, bestätigt dieses Gesetz. Backhaus nimmt die Kunst ernst, und da seine Kunst in der Wiedergabe künstlerischer Äußerungen besteht, muß er die Technik erst recht ernst nehmen. Die Musik hat eine eigene Stellung. Das Bildwerk und das geschriebene Wort sprechen unmittelbar aus der Urform. Das Drama und das musikalische Werk sind Kräfte, die immer wieder aufs neue gelöst, hervorgeholt, interpretiert werden müssen. Ihr Mangel an direktem Mitteilungsvermögen wird durch die ungeheure Wirkung ausgeglichen, deren sie in der Erweckung fähig sind. Vor allem die Musik ist fast eine transzendentale, aufs höchste sublimierte Kraft, und wer sich ihrem Dienste widmet, erfaßt den Beruf eines Priesters, der den göttlichen Funken

bewahrt, ihn mit heiligem Odem zu Feuer entfacht. Hier nun erhebt sich die Frage: Inwieweit ist der wiedergebende, der erweckende Künstler berechtigt oder verpflichtet, die Darbietung fremder Kunst mit dem eigenen Blute zu färben? Rubinstein goß so viel eigenes Temperament in seine Darbietungen, daß seine Auffassung die des schaffenden Künstlers fast überragte. Er ist der Zauberer auf dem Klavier. Aber mit seinen Hörern verzauberte er auch das Gespielte. Die Technik litt unter dem Anprall eines stürmischen Gefühls, und die Exaktheit wurde von ungenauem Spiel so sehr überschwemmt, daß Rubinstein lächelnd von sich sagen konnte: »Ich spiele in zwei Stunden so viele falsche Töne, daß man daraus eine ganze Sinfonie aufbauen könnte.« Sein Gegenstück ist Paderewski, dessen technische Meisterschaft höher steht als seine Empfindung. Pachmann hat seinen Stil, einen sehr schönen und temperamentvollen, wenngleich vielleicht nicht sehr großen Stil. Cortot entwickelte die Fingerfertigkeit zu erstaunlichster Vollendung. Die fast krankhafte Leidenschaft des jungen Russen Brailowskij erfüllt uns mit schmerzlicher Freude. Sie alle, so empfinden wir, spielen vorerst sich selbst, nicht den Anderen, Größeren, dem sie doch dienen. In dem aufzugehen ist nicht die Lösung. Synthese vielmehr: Selbst sein in jeder Faser und doch wieder den Komponisten zu Wort kommen lassen.

Hier, scheint mir, liegt Backhaus' eigenartige Bedeutung. Sein Beethoven ist reinster Beethoven, sein Chopin klingt unverfälscht, als säße der Pole selbst am Klavier. Und das Wunderbare daran ist, daß es nur deshalb so sehr Beethoven oder Chopin sein kann, weil es durchaus Backhaus ist. Wer schwach ist und sich demütigt, kann dadurch versinken. Der Große, der sich demütigt, erhebt sich über sich selbst. Backhaus ist ein großer und demütiger Künstler. Seine Demut heißt Dienst an der Kunst, sie heißt Selbsterhebung durch Selbstlosigkeit; Musik ist ihm eine res severa im edelsten Sinne, und Adel fließt aus der unablässigen Arbeit. Gedankenlose, die nur das Fingerspiel erleben, werden davon geblendet, sehen nicht die darunter liegende Tiefe. Es scheint, als überrage das Technische manchmal den Inhalt. Wird aber nicht der Diamant erst vom geschicktesten Schleifer zum feurigsten Glühen gebracht? Man muß es erlebt haben, um zu begreifen, wie dieser Künstler aus einem Moment musical von Schubert die sanfte Verträumtheit herausholt, wie im Marche militaire, den er selbst arrangierte, das klingende Spiel eines ganzen Orchesters entsteht, dann in der 2. Ungarischen Rhapsodie die Töne wie Feuergarben emporschießen, um zu erkennen, welche erstaunliche Gefühlsskala dieser Künstler durchläuft.

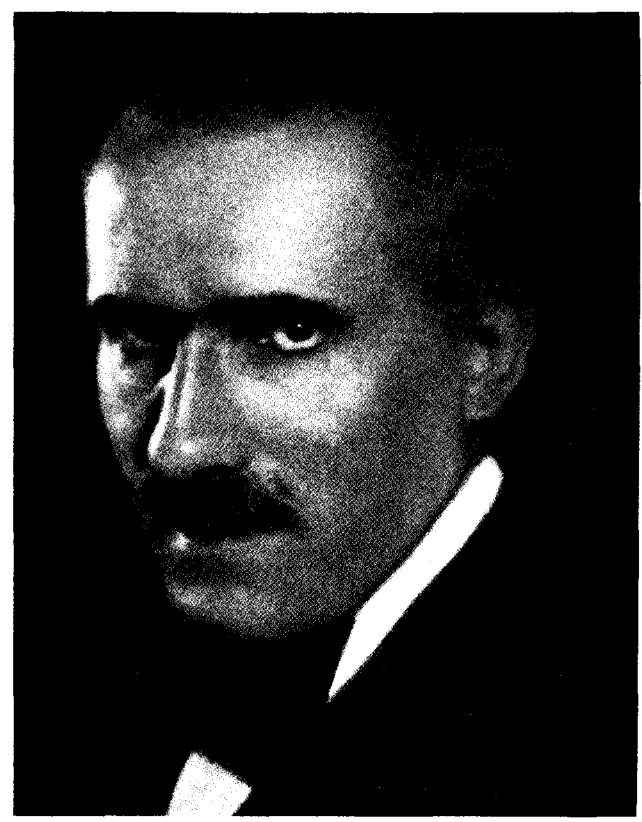
Andere Künstler tauchen auf und verblüffen durch stärkere Dynamik, größere Nervosität, Melancholie oder Betonung von Teilempfindungen. Wie in jeder Kunstart immer wieder einzelne erscheinen, die eine besondere Stimmung qualvoller, kunstvoller oder auch nur geschickter gestalten als die wirklich ganz Großen, die diese Stimmung nur als das Bruchstück einer Welt in sich tragen (wie einer mit Ausschluß anderer Fähigkeiten die Bibel auswendig lernt,

in zwanzig Sekunden Porträtskizzen zeichnet und dergleichen mehr). Bei Backhaus ist keine Überspitzung, kein virtuos oder empfindungsmäßig ausgebildetes Teilvermögen. Deshalb sind seine Konzerte nie sensationell. Aber sie sind mehr als das, sie sind ein Erlebnis. Man erlebt durch ihn eine Welt. Und es ist keine neue Welt. Es ist die klassische Welt der Beethoven und Schubert, der Brahms, Liszt und Chopin, der Mozart und Schumann. Daneben erscheinen Delibes, Moszkowski, Smetana, Rachmaninoff, Strawinskij, Skrjabin auf dem Programm.
Ganz abgeklärt scheint dieser Backhaus. Er ist voller Gefühl ohne Gefühlsduselei. Sein Spiel ist Sentiment und nie sentimental. Seine Vielseitigkeit löst sich zu imponierender Schlichtheit, die größte Verästelung glättet sich zur einfachen Kurve. Er verblüfft geradezu durch die ruhige Würde und seine seltene klassische Haltung. Aber unter der sich in edelstem Gleichgewicht haltenden Oberfläche schwelt das ewig durch Arbeit und Disziplin gebändigte Temperament. Backhaus ist ein immenser Arbeiter. Und weil er sich der Arbeit mit der letzten Faser hingibt, ist er nach wenigen Stunden völlig erschöpft. Lange Spaziergänge dienen zur Memorierung. Unablässig rauscht die Musik in diesem nie müden Gehirn. »Man muß arbeiten und immer wieder arbeiten. Nachdenklich und mit Begeisterung arbeiten. Die Musik ist eine Religion — sie ist eine Berufung und nicht ein Beruf. Man muß sie um ihrer selbst willen lieben und nicht des Geldes oder der Schaustellung wegen betreiben. Man muß in einer reinen Atmosphäre leben, die aufrecht und stark macht.« Das sind die wenigen, von Backhaus immer wieder bekannten Grundsätze, nach denen er lebt. Danach formt sich seine Musik. Er spielt mit einer Leichtigkeit, die nur aus der größten und härtesten Anstrengung heraus geboren sein kann. Seine Kunst erscheint seltsam beherrscht, seine Wertbestimmung hält die Dinge genau in der Wagschale. Ehrlichkeit, Gradlinigkeit, Idealismus und Hingabe sind die Kennzeichen seiner Gestaltung.
Dieser Mann hat gelitten. Nicht daß er je davon spräche, persönlich gelitten zu haben. Aber die Enttäuschungen, die Zurücksetzungen und Feindseligkeiten, denen er ausgesetzt war, haben Spuren auf seinem Gesicht hinterlassen, das, dem Beethovens ähnlich, unendliche Trauer enthüllt. Wie denn ein fast unmerkliches Zucken zuweilen die unsagbare Empfindsamkeit dieses feinnervigen Menschen verrät. Fast nie redet er von sich selbst, es sei denn um freundliche, erfreuliche Ereignisse zu berichten, die er mit einem gütigen, warmen Humor paraphrasiert. Backhaus' stiller, nie verletzender Witz ist das Serum gegen seine im Grundton tragische Lebenseinstellung. Eins schmerzt ihn vor allem: daß die Musik heute weniger ernst genommen wird als vor zwanzig Jahren. Daß Radio und mechanische Instrumente das Publikum den Konzerten, das heißt dem unmittelbaren Musikgenuß immer mehr entfremden. Daß unter den Jungen, die er sich unermüdlich immer wieder anhört, keiner zu sein scheint, der das Erbgut der Klassiker verwaltet. »Ich erschrak, als ich neulich sah, wie er bei der Aufführung eines neuen Musikstückes plötz-



G. Maillard Kesslere B. P.

Wilhelm Backhaus



Grand Uff. V. Laviosa, phot.

Arturo Toscanini

lich zur Leiche erblaßte«, erzählt seine Gattin. Ihm ist die Musik nicht nur res severa, sie ist ihm res sancta.

Ist es ein Wunder, daß Backhaus am liebsten in der Welt weilt, wo die Musik, wenngleich nicht am verstandesmäßigsten, so doch wohl am innerlichsten, sicher am wärmsten und ehrerbietigsten genossen wird? Immer wieder vor dem Kriege und nun in den acht Jahren seit dem Kriege zieht es ihn in die angelsächsische Welt, wo Musik eine neue, erhabene Angelegenheit ist, wo schlummernde Kräfte zu wecken sind und keine Blasiertheit den Genuß dankbarer Menschen zu stören vermag. Nicht als ob Backhaus nur dort Triumphe feierte, wo der Mangel musikalischer Tradition leichte Erfolge gewährt. 1920 ist er der erste Reichsdeutsche seit 1914, der, in Rom beginnend, alle größeren Städte des unendlich kritischen Italien bereist. Dann Spanien, Portugal und 1921 Südamerika. Von dort nach den Vereinigten Staaten, dem verwöhntesten Land, das ihn jubelnd empfängt. 1922 spielt er wieder in England und füllt die größte Konzerthalle der Metropole, die Albert Hall. 1925 feiert er auf neuer England-Tournee sein silbernes Konzertjubiläum in diesem Lande, gibt in der mächtigen Kathedrale von Peterborough ein Wohltätigkeitskonzert vor 4000 Menschen. Die Presse feiert begeistert das außergewöhnliche Ereignis. So groß ist die Aufnahmefähigkeit des angeblich unmusikalischen England, daß Backhaus vierundzwanzigmal in vierzehn Tagen konzertieren kann. Dann reist er wieder über den Atlantik, beginnt eine weltumspannende Fahrt, deren erste Etappen heißen: Neuyork, Washington, Pittsburgh, Philadelphia, Buffalo, Chicago und Havana. Und vom 4. Juni bis 4. Dezember 1926 spielt er wieder als erster Reichsdeutscher seit dem Kriege siebenundfünfzigmal seine schwere, ernste und fast ganz deutsche Musik in Australien und in Neu-Seeland. Er gibt 57 Konzerte in einem Lande, dessen Bevölkerung kaum der der englischen Hauptstadt entspricht. Er spielt 175 verschiedene Stücke, und wiederholt füllt er den Abend nur mit Beethoven-Sonaten. Was er nie in England gewagt, wird in dem neuen Erdteil zum erstaunlichen, schönen Gelingen. Nie wohl vorher hat ein deutscher Musiker in Australien solche Erfolge erzielt. Wir wissen, wie lange die Verstimmung in diesem angelsächsischen Land gegen Deutschland gebrannt hat. Der Musiker Backhaus erhält Huldigung über Huldigung. Der stille, bescheidene Mensch gewinnt alle Herzen. In Melbourne wohnt der Generalgouverneur seinen Konzerten bei. In Adelaide und in Sydney wird er von den Gouverneuren ins Gouvernment House eingeladen, er, der Deutsche, der Ex-Feind, der deutsche Musik spielt. Backhaus wird gefilmt und in Hunderten von Artikeln besprochen, interviewt, gefeiert, gelobt. Backhaus steht im Zenit seines Ruhmes. Aber wenn man ihn in seinem Londoner Hotel aufsucht, das an der Stelle der längst abgerissenen St. James' Hall errichtet wurde, empfängt man nur den Eindruck eines stillen und beinahe kindlichen Menschen, dessen einfaches Wesen fast noch bewundernswerter erscheint als seine Kunst.

ARTURO TOSCANINI

VON

ADOLF WEISSMANN-BERLIN

Wir sind gewohnt, Deutschland als die Wiege und den Nährboden des Dirigententums zu betrachten. Der Dirigent, kann man sagen, ist die Blüte jener musikalischen Gemeinschaftskultur, wie sie eben nur Deutschland kennt. In der Tat mußten zuerst Chor und Orchester durchgebildete Organismen werden, um das zu ermöglichen, was man in unserer Zeit einen Dirigenten nennt, und wovon der Maestro di Cappella von einst nichts ahnen lassen konnte.

Ein Wunder scheint geschehen: ir deutschen Landen, wo man nicht geneigt ist, den einzelnen über die musizierende Gemeinschaft zu stellen, wird der Dirigent eben jene Primadonna, die als Typ in Italien geboren, hier nur wie in ein Treibhaus verpflanzt scheint. Das Primadonnentum des Dirigenten, der Ergebnis einer langen musikalischen Entwicklung ist, wird aber so recht eine deutsche Erscheinung. Ihre Kapitalisierung, ihre restlose Ausbeutung freilich hat Amerika übernommen.

Es mußte also der offenbare Nonsens eines Phänomens festgestellt werden, dessen Hochblüte wir erlebt haben, dessen Abdämpfung durch die kommende Entwicklung der Musik notwendig herbeigeführt werden wird.

Es muß aber doch das Primadonnentum von der Leistung eines untrennbar sein, der das Zusammenspiel der Instrumente lediglich mit den Zeichen des Taktstocks ordnet, lenkt, beherrscht. Dem Publikum erscheint er so als der liebe Gott, der eine Welt von Musik scheinbar aus dem Nichts erschafft. Nichts als die Geste ist ihm geblieben. Er ist Schauspieler geworden, der doch ein Jenseits erklingen macht. Kann es da wundernehmen, daß in einer Zeit der Romantik, von Bülow, Wagner über Mahler der Weg schnurgerade ins männliche Primadonnentum führt! Es ist nicht minder verführerisch als jenes andere. Es schafft ein Fluidum ohnegleichen.

Zu vergessen bleibt freilich nicht, daß der Italiener in Deutschland als vorgeigender Virtuose ein Beispiel gegeben hatte. Man weiß auch von den Wundertaten eines Jomelli in Stuttgart zu erzählen.

Dies alles aber geschah ohne das Zauberstäbchen, das eine im wesentlichen deutsche Erfindung ist, auch wenn es manchen embryonalen Ahnen gehabt hat.

So haben wir doch ganz selbstverständlich den Weg ins Paradies des Virtuosentums, nach Italien zurückgefunden. Dort hatte schließlich neben dem Virtuosen der Maestro gelebt, der in zwiefacher Eigenschaft, als Schaffender und als ein vom Cembalo aus Lenkender, ein immerhin bescheidenes Dasein fristete.

Von einer musikalischen Gemeinschaftskultur kann in Italien, dem Lande der Opernstagione, nicht gut die Rede sein. Es mußte daher ein neues Ereignis eintreten, das die Aufmerksamkeit des Publikums zum führenden Kopf des Orchesters hinlenkt. Und man findet dieses Ereignis durch den Einbruch des Wagnertums gegen Ende des 19. Jahrhunderts gegeben.

Sehr wohl zu begreifen, daß ein Verdi, der kraft seiner Natur, seiner ganzen Entwicklung immer nur und in erster Linie an den Sänger als das Instrument seiner schöpferischen Absichten dachte, schon von dieser Seite aus das Wagnersche als Italien wesensfremd ablehnen mußte.

Aber diese neue Zeit erst kann doch einen *Arturo Toscanini* hervorbringen: im Lande des Sonnenscheins, der Freiluft, des Unverhüllten, des Unromantischen also wächst etwas, was mit der Tradition Italiens eng verknüpft, aber doch durch das Auftreten des Wagnertums mit bedingt ist; darum etwas Unvergleichbares. Ja sogar etwas, was sich dem Vergleich mit andern in dem Vorort des Dirigententums, Berlin, überhaupt noch nicht ausgesetzt hat.

Denn Toscanini ist wohl der einzige große Dirigent, der zwischen Italien und Amerika Deutschland nicht als Brücke benutzt hat; dem daher Neugier und Sehnsucht gerade bei uns in besonderem Maße gelten.

Wir müssen ihn schon dort aufsuchen, wo er sich seine Arbeitsstätte, sein Heiligtum errichtet hat: in der Mailänder Scala. Mag sein, daß der nunmehr Sechzigjährige, aber in seiner Kraft Unerschütterte heute in eine neue Phase seiner äußeren Laufbahn eintritt: immer aber kann er nur, auch abseits der von ihm selbst geschaffenen, mindestens umgeschaffenen Arbeitsstätte die Einmaligkeit bleiben, die er von Anfang an war.

Von Anfang an: der datiert von jenem Tage im Jahr 1886, da der Cellist Arturo Toscanini in Rio de Janeiro für den erkrankten Maestro am Pult einsprang und seine Aufgabe glänzend durchführte. Seitdem war sein Aufstieg unaufhaltsam. Überall an italienischen Opernbühnen, besonders aber in Turin wurde er als der Meister unter den Führenden anerkannt.

Man hört in Italien öfters sagen, Toscanini sei zwar ein Mann von überragendem Können, doch ein Musiker ohne Herz. Was dieses Herz eigentlich ist, wissen die wenigsten zu sagen. Gemeint aber wird damit im Grunde jene schrankenlose Hingabe an das Lyrische, die sich in zügellosen Ritardandi und Fermaten äußert.

So betrachtet, setzt sich Toscanini allerdings der italienischen Sitte oder Unsitte entgegen. In ihm ist ein unbeugsamer Wille zur Genauigkeit, ein leidenschaftlicher, dämonischer Drang, die Noten und Zeichen des Komponisten, nichts als diese, durchzusetzen. Nur zu natürlich, daß er damit sich ebensosehr gegen das romantische Espressivo deutscher Dirigenten wendet, das ihm ja von Natur fremd sein muß, wie gegen die sorglose, aus der Perspektive der Sängereitelkeit hervorgegangene Behandlung des vorgezeichneten Notenbildes durch den italienischen Dirigenten.

Scheint damit die Wirkung der Persönlichkeit eines Toscanini begrenzt, so erhebt sie sich andererseits zu einer wahrhaft glänzenden Vielseitigkeit, die ihm den Weltruhm eingebracht hat.
Es ist ja allgemein bekannt, daß hochgradige Kurzsichtigkeit Toscanini zum Auswendigdirigieren zwingt. Nichts verführerischer als diese Losgelöstheit vom Notenbild für einen, der sich am Pult zügelloser Improvisation ergeben will. Zu welchen Gipfeln sie in einem Ausnahmefall führen kann, haben wir ja an dem Dirigiergenie Nikisch, dem Meister des phantasievoll angewandten romantischen Espressivo, dem Gegenpol Toscaninis erlebt. Denn mag diesem auch die Partitur noch vorgelegen haben, sie wurde nur Ausgangspunkt für die Ausdeutung durch mitschaffende Klangphantasie. Es ist freilich auch auf das Beispiel Hans v. Bülows hinzuweisen, der in anderer Art durch das Auswendigdirigieren zu geistvoller Ausdeutung der vorgeschriebenen Zeichen angeregt wurde.
Für Toscanini bedeutet Auswendigdirigieren: Freiheit des Vortrages, dem nie das Verantwortungsgefühl für die Vorschrift des Meisters abhanden kommt; für den genauen Text der Partitur, deren optisches Bild sich ihm unmittelbar in ein akustisches umsetzt.
Dabei ist Toscanini die höchste Verpersönlichung des Italienertums im Dirigieren. Sein Wagner, den er an der Neuyorker Metropolitan zu stärkster Eindruckskraft brachte, den er auch in der Scala zu ungeahnter Eindringlichkeit steigert, ist aus demselben Geiste geboren wie sein Beethoven.
So gewiß es ist, daß Toscaninis Dirigententum im Theater wurzelt, so hat er sich doch andererseits im Konzertsaal alles erobert, was jenseits der letzten Moderne steht; das heißt: alles, was Umriß hat. Hierbei ist Debussy nicht ausgenommen. Wer etwa dessen Iberia unter Toscanini gehört hat, wird die eigentümliche Belichtung dieses Werkes durch Toscanini nicht vergessen. Sein Beethoven wirkt ungewohnt durch eben jene Genauigkeit, die wir am allerwenigsten sonst hier finden. Aber auch in Beethoven wie in der gesamten klassischen Literatur wird Toscanini von seinem dämonischen Drang zur Durchsetzung des genauen Komponistenwillens geleitet.
Sein Wagner freilich mußte weltberühmt werden. Auch da, wo er ganz jenseitig scheint, doch in Wirklichkeit dem Diesseits eng verhaftet ist wie im Tristan, ist der grandiose Aufbau der Szene, dank der unweigerlichen Rhythmik und zielvollen Dynamik, die der Kapellmeister ihm gibt, zu bewundern. Das Wunder erregter Sachlichkeit aber vollzieht sich in dem ganzen Wagner, wie ihn Toscanini, als Testamentsvollstrecker des Komponisten wie als Vollblutitaliener, durchführt.
Aber es ist selbstversändlich, daß diese Aufbauarbeit an Wagner, wie sie von Toscanini in Italien geleistet wurde, nur möglich war, weil der Dirigent auch das eingeborene Schaffen, das eines Verdi oder eines Puccini, aus demselben Geiste heraus umschuf. Daß Toscanini als Aïda-Dirigent Unerhörtes an Be-

wältigung der Masse wie in der Ausfeilung des Details erreichte, versteht sich. Aber wer etwa die in weiten musikalischen Bezirken bereits übelbeleumundete Traviata unter seinem Taktstock gehört hat, konnte zu seinem Erstaunen feststellen, daß nichts mehr Anstoß erregte, alles natürlich und notwendig schien. Es bedurfte eben nur der Genauigkeit der Ausführung dieser Musik, um alle Rührseligkeit, alle Trivialität zu verscheuchen. Diese leidenschaftliche Versachlichung einer Traviata, einer Manon Puccinis, die doch ihr Emotionelles heraushob, hatte Wunder gewirkt.

Und so wird, aus derselben Überzeugung, nach der gleichen Behandlungsmethode ein Spielplan gestaltet, der nicht nur das Landläufige in sich begreift, sondern auch Entlegeneres wie den Falstaff als zugkräftige Kostbarkeit in sich beherbergt.

Wie dies sich vollzieht, muß ein Blick auch hinter die Kulissen zeigen.

Der leidenschaftliche Wille zur Genauigkeit setzt eine leidenschaftliche Probearbeit voraus. Diese aber ist nur möglich, wo die Autorität des dirigierenden Mannes unbestritten und seine Suggestionskraft auch auf das geringste Glied des Orchesters unbezweifelbar ist. Die unbedingte Herrschaft über die Partitur, die schon vor dem Beginn des Probierens erreicht ist, wird natürlich zur Vorbedingung der Hochachtung, die jeder einzelne Musiker seinem Kapellmeister entgegenbringt. Freilich gehört hierzu noch anderes: der blinde Glaube auch des Publikums, auch der dem geschäftlichen Betrieb vorstehenden Personen zu dem Meister, der, wie man annimmt, für seine künstlerische Haltung unentbehrlich ist. Denn darum eben werden ja keine Opfer gescheut, wenn es gilt, ein neues Werk in Toscaninis Geist herauszubringen. Darum werden ja Aufführungen verschoben, fallen Theaterabende ganz aus, um für Proben frei zu werden. Man würde die Tyrannei des Toscaninischen Willens spüren, wenn man nicht eben sein wahrhaftes, überzeugungstreues Künstlertum spürte. Es kann aber der Augenblick eintreten, wo auch dieser Wille nicht mehr unbestritten ist, wo man sich gegen den Zwang auflehnt. Vielleicht ist er schon eingetreten.

Merkwürdig genug: das Manuelle dieses Dirigierens ist ganz in den Hintergrund gerückt vor den Äußerungen dieses unweigerlichen Kunstwillens, der nicht nur die Musik lenkt, sondern bis tief in das äußere Bild der Szene eingreift. Denn klar ist, daß keine Sängereitelkeit sich zum Schaden der künstlerischen Haltung der Aufführung geltend machen darf. Selbstverständlich auch, daß dies, wo so viel Menschlichkeiten sich begegnen, nicht ohne peinliche Zwischenfälle abgeht. Unnötig zu bemerken, daß gegenüber wirklichem Wert und Verdienst auch der angebliche Tyrann Toscanini gütig und liebenswürdig wird. Es ist ja eben nur der höchste Anspruch an sich selbst, der ihm die höchsten Anforderungen an die ihm Unterstellten diktiert.

Daß sich dies alles aber auch in seiner Dirigentengeste ausdrückt, wird uns nicht wundernehmen. Toscaninis Auge, das seinen dämonischen Willen

spiegelt, schleudert Blitze. Alles an ihm ist gestrafft, männlich. In weitem Bogen schwingt sein Arm; das Großrhythmische, das die Architektur trägt, verkörpernd; aber es fehlt natürlich nicht an jenen kurzen Bewegungen, die das Detail formen. Die Leidenschaft treibt den Führer so sehr, daß er in klingenden Interjektionen das Werk der Aufführung begleitet. Wehe dem, der es im Orchester oder auf der Bühne zu stören wagt!

So hat er schließlich auch der Turandot des toten Puccini im April 1926 zum erstenmal ein Leben geschenkt. Wer dabei war, wird wissen, daß die Haarschärfe der musikalischen Ausführung von keiner späteren Darstellung des Werkes erreicht worden ist.

In Europa wie in Amerika hat Toscanini durch seine Aufbauarbeit beispielhaft gewirkt. Die Scala, erstes italienisches Repertoiretheater mit einem ins Neuzeitliche gehobenen Stagionebetrieb, ist sein Werk; ebenso wie auch die Neuyorker Metropolitan nur durch ihn ihre Form, ihren Charakter erhalten hat.

Das wird ihm auch in Amerika nicht vergessen, wo Toscanini außerhalb jedes Wettbewerbes steht.

Es bleibt die Merkwürdigkeit bestehen, daß man ihn im Lande der Musik, in Deutschland, noch nicht gehört hat. Vielleicht deshalb, weil es als Goldland noch nicht amerikanisch genug ist.

EDUARD ERDMANN

VON

ARTHUR WILLNER-WIEN

Der Pianist erscheint sein Leben lang als »Kopf im Profil«. Während der Konzertsänger immer in der Phase des Vollmonds, der Dirigent in der des Neumonds zu sehen ist, zeigt sich der Pianist samt seinem Konzertflügel in schärfster Seitenansicht, »im letzten Viertel«. Da kann man den Charakterkopf mit den früher obligaten Künstlermerkmalen, der Haarmähne und der unsymmetrischen Pendellocke, besonders gut beobachten. Seitdem das Pianistische nicht mehr im Bravourösen allein gefunden wird, interessieren uns andere Kennzeichen des großen Künstlers; wir lesen in Blick und Mienenspiel, Haltung und Bewegung vieles, was das Gehörte erklärt, steigert, vertieft.

Als Eduard Erdmann in den Konzertsälen Deutschlands bekannt wurde, bemerkten die Zuhörer teils mit Entzücken, teils mit Schrecken, daß dieser Künstler seine Musik zwiefach vortrug: mit dem höchst beherrschten Teil seines Ichs, den wunderwirkenden Händen, ein Klangbild hinreißender Eigenart schaffend, und zugleich in den Mienen sein unbeherrschtes, unbewußtes Ich widerspiegelnd, so daß die Stürme und Seligkeiten einer im tiefsten er-

regten Seele sichtbar zutage traten. Da spielte nicht ein verwöhnter, blasierter, in Salons routiniert gewordener Kunstmensch, der über Kampf und Glück, Zweifel und Kindlichkeit erhaben thronte und vielleicht herablassend von seiner Höhe niedersah — nein, ein von allem Jubel und Grauen durchbebter Verkünder, glühend von Willenskraft! Keine Schauspielerei — ein unzähmbares Temperament, das sich dem Lauschenden wie ein Zauber mitteilt und das Blut in allen Adern heißer pulsieren macht.

Begeistert, zielbewußt, rücksichtslos ist dieser Künstler seinen Weg gegangen, mit schärfstem Gewissen dem Kunstwerk dienend. Was für eine staunenswerte Persönlichkeit unter den ungezählten konzertierenden Künstlern! Mit seiner Überzeugung, daß zuerst die noch Unbekannten und die zu Unrecht Vergessenen bekannt werden müßten, hat Erdmann als entscheidender Faktor an der Neugestaltung und Neubelebung unserer Musikpflege gewirkt. Bei der von Scherchen 1918 gegründeten »Neuen Musikgesellschaft« (in Verbindung mit der Zeitschrift »Melos«) war er ausübend wie beratend tätig und hat neue Werke von Schönberg, Bartók, Berg, Busoni, Tiessen, Wense — aus längstvergangener Zeit Kuhnau und Alkan gespielt; bei den 1921 ins Leben gerufenen Donaueschinger Musikfesten hat er die ersten zwei Jahre mit hingebender Studienarbeit (im Ausschuß gemeinsam mit Musikdirektor Burkhard und Professor Josef Haas) die Werke der jüngsten Generation geprüft und gewählt und wurde der Vorkämpfer der modernsten Musik, die sich von Donaueschingen aus die Musikwelt erobert hat. Selbstverständlich setzte er sich mit ganzer Kraft auch als Pianist in seinen Konzerten für die neue Musik ein; von den in Donaueschingen Aufgeführten seien genannt: Haba, Jarnach, Křenek, Willner; ferner die schon oben Genannten, dann Artur Schnabel, Karl Nielsen, Vycpalek. An der großen Beliebtheit von Mussorgskijs »Bildern aus einer Ausstellung« hat Erdmann zweifellos größten Anteil. Von Komponisten früherer Jahrhunderte hat er die großen Orgelmeister der alten Zeit: Froberger, Kerll und Scheidt in seine Programme aufgenommen, von Romantikern den frühesten Mendelssohn mit einer Jugendsonate, Hermann Goetz mit seinem Konzert und den Dichterkomponisten E. T. A. Hoffmann mit einer Sonate neu erstehen lassen. Daß er Bachs Goldberg-Variationen unbearbeitet und ungekürzt vorträgt, wird für den Musiker besonders fesselnd sein.

Zu alledem gehört freilich mehr als nur Begabung; es bedarf eines bienenmäßigen Fleißes, einer ungeheuren, umfassenden Kenntnis der Musikliteratur, einer scharfen, geschulten Urteilskraft und einer Kleinigkeit noch, die so vielen Begabten fehlt: der wirklichen, hingebenden Liebe zur Sache! Mit alledem in reichem Maße ausgestattet, ist Erdmann zu der besonderen Wirksamkeit, die ihn kennzeichnet, von Geburt an prädestiniert.

Aus alter deutscher Professorenfamilie stammend, ist er 1896 in Wenden (Livland) geboren. Sein Vater war Rechtsanwalt und gehörte zu den angesehensten Bürgern der alten Hansestadt Riga, deren Gymnasium Eduard Erd-

mann 1914 absolvierte. Hatte er von väterlicher Seite den Drang nach tiefschürfender, gründlichster Geistesarbeit, so kam von der Mutter die starke Musikalität, die schon bei dem fünfjährigen Knaben auffiel, die schnelle Urteilsgabe und gewaltsame Impulsivität. Auch der hünenhafte Wuchs und eine unbeugsame Willenskraft sind mütterliches Erbe. Als zwölfjähriger Schüler wurde Erdmann von Reisenauer geprüft, besuchte nach klavieristischen und theoretischen Studien in der Heimat dann drei Jahre lang Ansorges Meisterkurse in Königsberg und erregte bei einem Pianistenwettspiel in Petersburg Aufsehen. Als der Vater starb, übersiedelte die Mutter 1914 mit dem Sohn nach Berlin, wo die Klavierstudien bei Ansorge bis 1917 fortgesetzt wurden. Sein erstes öffentliches Auftreten als Pianist fand 1919 im Rahmen der »Neuen Musikgesellschaft« statt. In regem Verkehr mit Artur Schnabel hat Erdmann die stärkste pianistische Anregung, die fruchtbarsten künstlerischen Eindrücke empfangen, die mehr als fachliches Studium bedeuteten.

Die Schule des Lebens war hart für ihn. Nach einem behaglichen Dasein, das den Luxus kannte, kamen infolge der Weltkriegsumwälzungen Jahre schärfster Entbehrung, und vielleicht hätte der Künstler sie nicht überstanden, wäre ihm nicht gerade in schwerster Zeit die rechte Lebensgefährtin zuteil geworden. Irene von Willisch, seine Jugendgespielin aus frühester Kindheit, traf in Berlin mit Erdmann wieder zusammen. Der junge Pianist erkannte, daß die Jugendfreundin mit feinstem Verständnis künstlerische und pianistische Fragen beurteilte, daß sie zu vielen außerordentlichen Gaben auch eine besondere Tugend besaß, die gerade ihm erwünscht sein mußte: himmlische Sanftmut! In einer Zeit größter wirtschaftlicher Not wurde die Ehe geschlossen. Es war nicht gerade günstige Zeit, um ein Nest zu bauen. An dem Tage, als Erdmann im großen Saal der Philharmonie Solist des Abends war, saß er tagsüber im Wohnungsamt, vergeblich die Beamten auf seine verzweiflungsvolle Situation hinweisend. Eine kunstfreundliche Familie in Grunewald räumte ihm schließlich eine winzige Souterrainwohnung ein, in der bald alles für Musik Interessierte der Großstadt zusammenströmte, um den seltsamen Menschen aus der Nähe kennenzulernen. Erst nach und nach kam außer dem Kindersegen auch der klingende Segen ins Haus, und der hart erkämpfte Gewinn eines guten Jahres (voll Konzertreisen) ermöglichte die Erfüllung eines längst gehegten Wunsches, nämlich fern von der Großstadt ein eigenes Häuschen mit Garten zu erwerben, und zwar im äußersten Norden Schleswigs, wo in stillerer Zeit das Schaffen aufblühen konnte. Dieses Refugium bleibt ihm auch nach der Lehrarbeit des Winters, die er seit dem Herbst 1925 als Professor an der Kölner Hochschule ausübt. Dort auf dem Lande entging er endlich den Neugierigen, so weit verirrten sich keine untalentierten Schüler, die unbedingt unterrichtet sein wollten.

War es schon schwierig, bei Erdmann als Schüler aufgenommen zu werden, so war es das Schwerste, sein Privatschüler zu bleiben. Denn »eigentlich müßte

man alles schon können, statt es zu lernen« (was auch Busonis oft geäußerte Meinung war). Ebenso müßte man eigentlich schon alles anhaben, anstatt es mühselig anzuziehen, war Erdmanns ungeduldige Lebensanschauung. So ärgerlich wie diese schrecklichen Nichtskönner sind nur noch die lästigen Körperfutterale, in die man hineinkriechen muß, um sie noch zuzuknöpfen, anzuhängen, festzumachen! Auch in dieser Hinsicht war der einsame Ostseestrand ein Paradies, wo man Hüllen möglichst entbehren konnte. In der Großstadtwohnung mußte, nach vielerlei unpassend befundenen Versuchen, ein Russenkittel, der mit zwei Riesenknöpfen leicht schließbar komponiert war, das ganze Jacken-Westen-Hosen-System ersetzen. Und war man gezwungen, so viele fremde Gesichter zu sehen, so sollten auch geliebte Kreaturen immer in nächster Nähe sein: der Angorakater und seine zahlreiche Familie auf Flügel, Fensterbrett, Fußboden malerisch verteilt, gelegentlich strafweise in den gläsernen Bücherschrank eingesperrt.

Der Hauptteil des Tages gilt der musikalischen Arbeit. Sind die zehn bis vierzehn Stunden täglichen Übens vorüber, so beginnt des Tages Erholung: es wird musiziert. Und wer den Pianisten seine geliebten Schubert-Lieder (von denen er jeden Notenkopf kennt!) hat singen hören, ungeschult, aber inbrünstig, der hat den tiefsten Eindruck von Schuberts Kunst empfangen.

Kommt ein befreundeter Musiker mit seinem noch tintennassen Opus, so wird jeder Takt, jeder Ton geprüft und je nach Befund gerühmt, bezweifelt, verworfen. Denn Erdmann hat seine Kompositionsstudien gründlich betrieben, daheim zuerst bei einem Riemann-Schüler, in Berlin bei Heinz Tiessen. Ein opus 6 (Klavierstücke) rief das Interesse der Berliner Kritik wach, eine Solo-Violinsonate wurde von Alma Moodie meisterhaft gespielt, Lieder von Eva Katharina Lißmann mit reifer Kunst gesungen, und zwei Sinfonien sind bereits vielfach aufgeführt worden. Ein Orchester-Rondo erlebte noch unter Nikisch seine Aufführung, und von damals ist ein Momentbild lebendig in der Erinnerung geblieben: auf den lebhaften Beifall hin rennt ein Riesenjüngling aus der Saalmitte zum Podium, schwingt sich kühn hinauf und quittiert den Applaus mit kurzem, ruckartigem Vorschnellen des Hauptes.

Der stürmische Laufschritt, der Sprung aufs Podium, das kurze Nicken sind für Erdmann typische Bewegungen. Mit seinem Körper hält sein Geist gleichen Schritt: schnelle Entschließungen, knappe, treffende Urteile, lebhafte Sympathien und Antipathien. Mit einer Intensität ohnegleichen erfaßt er alles: Menschen, Dinge, Bücher, Eindrücke, Ideen. Kaum irgendwo war so lebendige geistige Anteilnahme zu finden, wie bei Erdmanns — und an Ehrlichkeit mehr, als die meisten Besucher vertragen können. Um so beglückender diese Erlösung von Halbheit und Konvention für den wirklichen Künstler!

Im Konzert muß jeder Zuhörer etwas davon spüren. Mit Spannung lauscht man dieser tief innerlichen Kunst. Das vielgeschmähte, viel mißhandelte Klavier läßt seine stofflichen Mängel ganz vergessen, es singt wie Menschenstimme,

es rauscht wie Naturgewalt, es offenbart tiefste Dinge: Innigkeit des Liebenden, Ernst des Forschenden, Qual der Leiden, dämonische Hast der Verfolgung, Glut der Begeisterung, selige Verklärtheit, seherische Entrücktheit! Wir lernen verstehen, daß ein seltsames Mienenspiel der Widerschein einer unendlich schwingfähigen Seele ist, die sich ganz dem Werke hingibt. Ob er schlichten Schubert oder kompliziertesten Schnabel, hellsonnigen Mendelssohn oder tiefsinnigen Křenek spielt — allem gibt er die ungeteilte Kraft seiner Seele, bis er sich und das Werk ausgeschöpft hat. Es ist jedesmal, als hätte er das Werk im Augenblick selbst erst geschaffen, so sehr haucht er ihm seinen Atem ein, daß es werde und lebe!

So bewundern und lieben wir ihn, wenn sein Profil am Flügel erscheint: der hohe Schädel mit dem strähnig-seidigen überhängenden Haar, die problematisch-unebene Stirn, die aus tiefer Einsenkung gebieterisch vortretende Nase, die wulstigen Lippen und das gewaltige, energische Kinn — der ganze Kopf lauschend vorgereckt.

Etwas Barbarisch-Ursprüngliches, zu höchster Geisteskultur entfaltet: das ist Erdmann, sein Wesen, sein Spiel!

DAFNE, DIE ERSTE DEUTSCHE OPER

ZUM 300JÄHRIGEN JUBILÄUM DER DEUTSCHEN OPER

VON

RUDOLF MIELSCH-HAINICHEN i. Sa.

Der 26. April dieses Jahres ist für die deutsche Musikgeschichte ein Gedenktag ersten Ranges. Denn an ihm sind 300 Jahre vergangen, seitdem auf Schloß Hartenfels zu Torgau die erste deutsche Oper »Dafne« aufgeführt worden ist, »durch Heinrich Schützen, Churfürstl. Sächs. Capellnmeistern Musicalisch in den Schawplatz gebracht, auß mehrentheils eigener erfindung geschrieben von Martin Opitzen.«*) Dafne war ein Meteor, das inmitten des Dreißigjährigen Krieges, an dem damals durch die Kriegsereignisse so verdunkelten deutschen Himmel kurz aufflammte und ebenso schnell wieder erlosch. Großes beabsichtigten ihre Schöpfer mit ihr. Sie sollte der Anfang einer völlig neuen Kunstgattung in Deutschland sein: der Oper.

Die Veranlassung dazu gab Heinrich Schütz, der Kurfürst Johann Georg von Sachsen darauf aufmerksam machte, anläßlich der im April 1627 in Torgau stattfindenden Vermählung seiner ältesten Tochter Sophie mit dem Landgrafen Georg von Hessen-Darmstadt seinen Gästen und dem als besonders gelehrt geltenden Schwiegersohne etwas Bedeutenderes vorzuführen, als die an

*) Vergleiche das diesem Heft beigegebene Originaltitelblatt des Textbuches unter den Kunstbeilagen.

allen Fürstenhöfen bei solchen Gelegenheiten üblichen Jagden, Inventionen und Ballette. Er wies den Kurfürst auf die Opernaufführungen an den italienischen Höfen hin, die dort den Glanzpunkt der Festlichkeiten bildeten, und deren Reiz er an Ort und Stelle kennengelernt hatte. Dieser ging auf den Vorschlag ein und ließ durch Vermittlung des Florentiner Hofes, zu dem er in freundschaftlichen Beziehungen stand, Gedicht und Musik des ersten großen italienischen musikalischen Dramas, der Dafne, zu der der Dichter Ottavio Rinuccini den Text gedichtet und der Musiker Jacopo Peri die Musik komponiert hatten, nach Dresden kommen.

Der geplanten Aufführung in Torgau aber stellten sich zunächst unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen. Der sächsischen Hofgesellschaft war die italienische Sprache unverständlich, eine Übersetzung ins Deutsche war nötig. Aber dann hätte der schwerfällige deutsche Text nicht mehr zu der Musik Peris gepaßt, und es hätten in musikalischer Hinsicht große Änderungen vorgenommen werden müssen. Schütz erkannte diese Schwierigkeiten, die eine vollkommene Lösung der Aufgabe unmöglich machten. Er entschloß sich deshalb, die Musik Peris fallen zu lassen und eine eigene Musik zu komponieren. Für das schwere Werk der Übersetzung gewann er keinen Geringeren als Martin Opitz, den größten deutschen Dichter des Jahrhunderts. Die Aufforderung, die Dafne zu übersetzen, war diesem willkommen, da die Arbeit in den Kreis seiner Bestrebungen fiel, die die deutsche Dichtung durch Anlehnung an die klassischen Literaturen zu heben suchten.

Ende März 1627 waren die Proben im wesentlichen beendet. Das Orchester, etwa in Stärke von 15 Mann, stellte die kurfürstliche Hofkapelle in Dresden, den Chor und die Solisten die Dresdener Hofkantorei. Die musikalische Leitung lag in den Händen des Komponisten. Die Bühne war im alten Festsaal des Schlosses Hartenfels, der im zweiten Stockwerk des heutigen Flügels D gelegen war, errichtet.*) An der Südseite des langgestreckten Saales befanden sich zwei Kammern, die als Ankleideraum für die Darsteller und als Magazin dienten. Die Bühne war nach dem Telari-System errichtet. Sie hatte eine Rahmenweite von 8 Metern, das innere Podium von 11 × 8 Metern. Von der Bühne führte eine Treppe in den Zuschauerraum hinab. Nach außen war die Bühne durch einen aufrollbaren Vorhang abgeschlossen. Die Örtlichkeit war durch bemalte Tafeln, die an dreiseitigen drehbaren Prismen, den Telari, hingen und den Schlußprospekt dargestellt. Hinter letzterem fanden die Theatermaschinen und das Orchester Aufstellung. Eine flache Oberbühne hatte die Aufgabe, die vorüberziehenden Wolken zu tragen und den vom Himmel kommenden Apollo herabschweben zu lassen. Die Beleuchtung erfolgte durch Kerzenlicht vom Proszenium und vom Schlußprospekt aus.

*) Der Saal ist seit dem Jahre 1771, in dem das Hoftheater Johann Georgs II. abgerissen wurde, durch Einziehen von Zwischenwänden bis auf den Teil, wo die Bühne stand, zerstört.

Als alle Vorbereitungen getroffen waren, zog am 31. März der Bräutigam mit großem Gefolge in Torgau ein. Am folgenden Tage begannen die Festlichkeiten. Unter diesen ragt neben der »Tragicomoedia von Julio Caesare«, die englische Komödianten aufführten, eine am 13. April alten Stiles von der kurfürstlichen Kantorei gehaltene »Sing Comödi« hervor. Es »agirten vffn Abendt die Musicanten musicaliter eine Pastoral Tragicomödie von der Dafne«.

Von der Oper ist nur noch das Textbuch vorhanden. Die Komposition ist leider verloren gegangen bei dem Brand des Prinzlichen Palais in Dresden im Jahre 1760. Die Dichtung ist in mehreren Ausgaben erhalten: in den Gesamtausgaben der Werke Opitzens von 1629, 1637 und 1641 und in wenigen Textbüchern in Quartformat.*) Der Dichtung hat Opitz eine Widmung: »An die Hoch Fürstlichen Braut vnd Bräutigam« in Alexandrinern vorausgeschickt. Dann folgt das Personenverzeichnis, bestehend aus: »Ovidius Vorreder — Dafne, Apollo, Venus, Cupido, der erste Hirt, Der ander Hirt, Der dritte Hirt, Chor der Hirten, Der Nymfen vnd Hirten.«

Das Drama beginnt mit einem Prolog des Dichters Ovid, der Quelle des Dafnestoffes. Er stellt sich der Hofgesellschaft vor:

»Ich bin der Mann, der ich so rhümlich sang,
In meine Harff' vnd die beruffnen seiten,
Wie Amors macht vnd harter zwang
den Himmlischen vor alten Zeiten
Hat verwandelt die Gestalt
In geflügel, Wildt vnd Waldt«.

Dann spricht er dem Kurfürsten und der fürstlichen Braut seine Huldigung aus und kündet den Inhalt des Stückes an.

Im *ersten* Akt klagen zwei Hirten nacheinander, daß der Drache (Python) ihr Leben bedrohe, ihrem Vieh nachstelle und ihre Felder verwüste. Der dritte Hirt nimmt die Klagen der beiden anderen auf in dem Gebet an die Götter:

»O Jupiter, der du mit Donnerflammen,
Erschüttertest See und Landt,
Nim deinen plitz vnd hagel gantz zusammen,
Beuth her die starcke handt:
Komm vns armen doch zu stewer
Wider dieses Vngehewer.«

Da bricht der Drache aus dem Dickicht hervor, aber Apollo erscheint und tötet ihn durch einen Pfeilschuß. Die Hirten stimmen dem Gott zu Ehren einen Lobgesang an, in dem alle Ämter, die er bekleidet und alle Verdienste, die er sich erworben hat, hervorgehoben werden. Der Schluß lautet:

---

*) Der erste Druck dieses Textbuches existiert nur noch in vier Exemplaren, die sich in Berlin, Breslau, Gießen und Weimar befinden. — Otto Taubert gab die »Daphne« im Neudruck 1879 in der Friedr. Jacobschen Buchhandlung, Torgau heraus.

»Wer kundt' ohn dich, O Phebus vberwinden
Das wildte Gifft- vnd Flammenthier?
Komm, Cynthius, laß frische Kräntze binden
Umb deiner gelben Haare ziehr;
Laß die Blumen so wir haben,
Dir, O Vater, lieber sein,
Als der edlen Palmen gaben
vnd der Cedern reichen schein.«

Der *zweite* Akt führt uns in eine ganz andere Welt. Zu Venus und Cupido, die im Gespräch miteinander begriffen sind, tritt Apollo, der im Hochgefühl seines Sieges über den Drachen Cupido spöttisch fragt, wozu ihm Pfeil und Bogen nütze sei. Nach seinem Abgang fordert Venus Cupido auf, sich wegen der geschehenen Verhöhnung an Apollo zu rächen. Dieser ist sofort dafür gewonnen:

»Ich habe weder rast noch rhue
Bis ich mich recht an jhm gerochen,
Vnd mit dem bogen hier,
Den er verhöhnt zur vngebühr,
Jhm seinen stoltzen muth gebrochen.«

Darauf stimmt der Hirtenchor einen Hymnus auf Cupido an.

Dritter Akt. Apollo, von einem spitzen Pfeil Cupidos getroffen, findet die schöne Jägerin Dafne, die ein stumpfer Pfeil erreicht hat, und gesteht ihr seine Liebe, wird aber von ihr zurückgewiesen:

»Ach warte! warumb eilest du?
Erkenne doch, O schöne, wer dich liebet;
Ein Gott ist's, der sich dir ergiebet,
Der dich begehrt; gieb deinem Glück stat,
Nimm an den guten Rhat.
Ach fleuch, ach fleuch doch nicht!«

Der Hirtenchor singt von der süßen Leidenschaft des Jägers.

Im *vierten* Akt erzählt Cupido der Venus seinen Triumph über Apollo:

»O Mutter, laß mir einen Wagen
Von Gold vnd Edlen Steinen bawen:
Jetzt mag ich einen Krantz zum Siegeszeichen tragen;
Die Götter sollen heute schawen
Wie recht ich triumfiren kan.
Der Gott, so von der Himmelsbahn
Mit seiner Stralen krafft die gantze Welt durchscheint
Hat meines Bogens Rach' empfunden,
Geht jetzt vnd weint,
Ist krank an Liebeswunden.«

Die Hirten preisen die alles bewegende Macht der Liebe:

»Kein schnelles Wildt, das in den Püschen lebt,
Dem Grass die Nahrung giebt;
Kein Vogel auch der vmb die Wolcken schwebt;
Kein Fisch bleibt vnverliebt:
Nichts ist, was wohnt auff Erden
Was Lufft vnd See durchstreicht,
Was ist vnd noch soll werden,
Das nicht der Liebe weicht.«

Fünfter Akt: Dafne von Apollo verfolgt, fleht in ihrer Not zum Flußgott Peneus:

»O Vater Peneus, nim mich an,
Dein vnbefleckstes Kind. O Vater hilff doch mir,
Im fall ein Fluß auch helffen kan.
Bedeck', O Erde, mich; nim zu dir meine Ziehr,
Verschling sie, oder laß sich meinen Leib verkehren
In etwas, welches mich kan der gewalt erwehren.«

Ihrer Bitte willfahrt Apollo, verwandelt sie in einen Lorbeerbaum und weiht diesen seiner Bestimmung. Dann tanzen Nymphen und Hirten um den Baum und preisen ihn und mit ihm den »vberedlen Rautenstrauch«:

»Wir sehen schon wie nach der Zeit
Wann Jupiter den harten Streit
Durch Deutschland noch wird stillen,
Wir sehen wie der Rauten Ziehr
Mit grüner Lust wird für vnd für
Feldt, Berg vnd Thal erfüllen.«

Die Dichtung ist kein Meisterwerk. Sie ist mehr eine philologische Übung als eine wirkliche dramatische Schöpfung. Die Handlung ist innerlich zerrissen, der Bau der einzelnen Akte mit ihren regelmäßigen wiederkehrenden Schlußchören ist nach dem Vorbild Rinuccinis dem griechischen Drama nachgebildet. Großen Wert hat Opitz auf die »Zubereitung und Zier« der Worte gelegt und auf die Ausmerzung der die deutsche Sprache jener Zeit überwuchernden Fremdwörter. Er sucht die Sprache besonders wirkungsvoll zu steigern, indem er die Personen und die Dinge nicht nach ihrem Wesen bezeichnet, sondern nach ihren Beziehungen und Bedeutungen. Bei der Zusammensetzung der Worte meidet er grammatische Unklarheiten, Klanghärten und gleichklingende Silben. Bei den Versen beobachtet er sorgfältig den Wechsel von Hebung und Senkung. So weit er den Modevers, den Alexandriner angewendet hat, fehlt ihm das leichte flüssige Gepräge der Franzosen. Seine Alexandriner sind schwerfällig und schulmeisterlich. Besonderen Wert legt er auf die Strophenform und die Reimverschlingung. Ängstlich meidet er bei den antikisierenden Formen den Daktylus, der ihm zu holprig erschien. Inhaltlich ist das Werk verstandesmäßig aufgebaut. Es fehlt religiöse Verzückung und tiefe Leidenschaft. Was gesprochen wird, ist reine Wortkunst. Die Handlung ist galante Schäferei, mit schmachtendem Werben, Klage über Sprödigkeit der Schönen und neckischer Preis Cupidos. Die Dichtung ist in erster Linie Übersetzung des Rinuccinischen Originals. Die Änderungen, die Opitz vorgenommen hat, sind gering. Sie beschränken sich auf die Umwandlung einiger Chöre in Solostellen und auf die Einfügung der Figur Cupidos. Der Schwerpunkt des Ganzen liegt nicht in den Charakteren sondern in Situationen.

Die verlorene Komposition war ihrer Anlage nach eine Choroper Florentiner Art mit dem Hauptgewicht auf dem Chorsatz. Dieser bestimmte die Wirkung

der einzelnen Akte, war der Träger der Oper. Neben den Chorszenen fanden sich an zahlreichen Stellen die idyllischen Formen des Pastorale, in denen das galante Element der Zeit zum Ausdruck kam. Diejenigen Stellen, wo es galt, dramatische Konflikte, z. B. das Werben Apollos und die Zurückweisung seiner Liebe durch Dafne, zu schildern, waren in Form von rezitativischen Wechselgesängen gehalten, neben denen sich kleine liedmäßige Solosätze, Arien mit Variationen auf bleibendem Baß fanden.

Welchen Eindruck hat Dafne auf die Zeitgenossen, d. h. die Hochzeitsgesellschaft, gemacht? Da ist zunächst auffällig, daß die Urkunden sich viel mehr mit den englischen Komödianten beschäftigen, als von der Dafne sprechen. Dazu kommt, daß fast alle fürstlichen Hochzeitsgäste Torgau kurz vor der Aufführung verlassen hatten. Wahrscheinlich haben die Zeitgenossen dieses neuartige Kunstwerk nicht recht verstanden. Sie werden ihm Anerkennung gezollt haben, im übrigen aber wird ihnen die Kunst der »hüppenden und spillenden Germans« John Greens verständlicher und lieber gewesen sein.

Mit der Aufführung der Dafne war der Grundstein für die Entwicklung einer nationalen deutschen Oper gelegt. Leider aber hat das Vorbild keine bedeutenden Nachfolger gefunden. Der Entstehung für die Vertonung geeigneter deutscher Operntexte stand die Rauheit und Unbeugsamkeit der deutschen Sprache und das Fehlen wirklicher Dichter entgegen. Diese Mängel führten dazu, daß die deutschen Komponisten darauf verzichteten, deutsche Texte zu vertonen. Auch der Dresdener Hof ließ sich seit der Jahrhundertmitte italienische Sänger und Sängerinnen kommen und von diesen Opern aufführen. In Torgau, der Stätte der Uraufführung der ersten deutschen Oper, feierten italienische Sängerinnen und Kapellmeister im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts Triumphe. Die schwächlichen Versuche der Operntheater der sächsischen Nebenlinien, die deutsche Oper zu pflegen und auszubauen, waren um 1730 überall endgültig erledigt. Die deutsche Oper hatte in keiner Weise die hohen Erwartungen erfüllt, die man nach der Torgauer Aufführung der Dafne von ihr erwarten konnte. So übte die italienische Oper in Deutschland die Alleinherrschaft aus, bis Mozart eine neue schuf, die die italienische allmählich verdrängte und die Grundlage für eine Entwicklung legte, die der deutschen Oper im 19. Jahrhundert den Vorrang über das Ausland verschaffte.

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

Das Echo, das Beethovens Jahrhundertfeier in der Presse der ganzen Welt erfahren hat, übersteigt das Maß des Gewohnten und Üblichen. Das Material auch nur annähernd vollständig zu sammeln, war unmöglich. Dafür aber haben wir uns bemüht, aus den eingelaufenen Aufsätzen das Wesentlichste herauszustellen. Die Zitate werden so nicht nur den Widerhall der Beethoven-Feier lebendig spiegeln, sondern auch charakteristisch sein für die Zerrissenheit unserer Zeit und die grundsätzlich verschiedene Einstellung der heutigen Musiker zu Beethoven überhaupt. Daran aber, daß Beethovens Einfluß von Amerika bis Japan reicht und kein Land von dem Gedenktag unberührt blieb, daß nicht nur die Musiker sondern auch Dichter, Philosophen und Staatsmänner zu der Erscheinung Beethovens Stellung nehmen, wird der Leser erkennen, daß Beethovens Werk *lebt*!

ZUR FEIER VON BEETHOVENS 100. TODESTAG

Wilhelm Marx umreißt in *Vossische Zeitung* (27. März 1927) »Beethoven der Deutsche«: »Der kantische Pflichtbegriff des kategorischen Imperativs fand sich in Beethoven verklärt durch jenen ›amor divino‹, von dem der ihm wesensverwandte Sänger der göttlichen Komödie Sonne und Sterne bewegt sah.«

Bernard Shaw beginnt seine Beethoven-Skizze in *Berliner Börsen-Courier* (27. März 1927) mit den Worten: »Vor hundert Jahren schüttelte ein grämlicher, 70jähriger alter Junggeselle, der so taub war, daß er seine eigene, von einem vollbesetzten Orchester gespielte Musik nicht hören konnte, aber dennoch fähig war, den Donner zu vernehmen, seine Faust zum letzten Mal gegen den entfesselten Himmel und starb wie er gelebt hatte, Gott und dem Weltall Trotz bietend. Er war der verkörperte Trotz ... Grünschnäbel schreiben jetzt von Synkopierung, als wenn das eine neue Art wäre, um einem musikalischen Maß den äußersten Schwung zu geben. Aber die brutalste Jazzmusik klingt wie das ›Gebet der Jungfrau‹ nach Beethovens dritter Leonoren-Ouvertüre. Und sicherlich könnte kein Neger-Jazz, den ich je gehört habe, den schwärzesten Tänzer mit einem solchen ›Teufel im Leib‹ erfüllen, wie der letzte Satz der 7. Sinfonie.« Shaw charakterisiert alle vom Tanz bestimmte Musik vor Beethoven als »Musterzeichnung«. »Was nun Beethoven tat und was einige seiner größten Zeitgenossen bewog, ihn für einen Hanswurst von schlechtem Geschmack, für einen Narren mit lichten Augenblicken zu halten, bestand darin, daß er die Musik vollständig wie ein Mittel um Stimmung auszudrücken benutzte und das Musterzeichnen ganz und gar als abgebraucht über Bord warf.« Nachdem Shaw Beethovens Musik als die Musik gekennzeichnet hat, die einen aufrüttelt, schließt er: »Wenn man das begreift, wird man über das 18. Jahrhundert und die altmodische Tanzmusik hinauskommen (Jazz ist übrigens die alte beethovenisierte Tanzmusik) und nicht nur Beethovens Musik verstehen, sondern auch das Tiefste, was jene Musik enthält, die nach Beethoven gekommen ist.«

Richard Benz schreibt in »Beethovens geistige Sendung« *(Neue Zürcher Zeitung*, 27. März 1927*)*: »Hätte man Beethovens Werk je als *geistiges* Ereignis und nicht nur als musikalisches verstanden, hätte man seine Gesinnung gelebt, anstatt sie nur zu genießen und sich von ihr unterhalten zu lassen: das Entweder-Oder von Individuum und Gemeinschaft, von Antike und Christentum, von Überkultur und Antikultur wäre als Schicksalsfrage für den deutschen Menschen nicht möglich gewesen.«

Oskar Bie bekennt in *Berliner Börsen-Courier* (26. März 1927): »Daß er der erste Mensch in der Musik war, hat ihn so wert gemacht ... Er begann die Nietzsche-Linie, während Wagner die christliche Linie beendete. Der Deutsche wird sich immer zwischen diesen Typen bewegen, träumerisch, leidend und dennoch ein Tatenmensch. Darin hat Beethoven, dessen Werk man als Bekenntnis verstehen muß, viel vorausgenommen. Er wird erst aus dem Klassiker der Revolutionär, um dann aus dem Revolutionär ein neuer Klassiker zu werden. Er gibt sich die Freiheit, aber zugleich das Gesetz.«

Alfred Heuß hält die Zeit zum Feiern Beethovens für noch nicht gekommen. Er schreibt in »Beethoven in der Gegenwart« (*Zeitschrift für Musik*, 94. Jahrg./3): »Ein Beethoven ist so groß und herrlich, tief und wahr, daß man ihn beleidigt, so man ihn nicht mit voller und ganzer Menschenseele feiern kann. Er braucht ganze Menschen; nicht zerteilte, schwankende, die nicht mehr wissen, wo das Wesen des Menschen und mit ihm das echter Tonkunst ver-



Atelier Central, Köln

Eduard Erdmann

DAFNE.

Auff deß Durchlauchtigen/
Hochgebornen Fürsten vnd Herrn/
Herrn Georgen/ Landtgrafen zu Hessen/
Grafen zu Catzenelnbogen/ Dietz/
Ziegenhain vnd Nidda;
Vnd
Der Durchlauchtigen / Hochgebor-
nen Fürstinn vnd Fräwlein/ Fräwlein Sophien
Eleonoren/ Hertzogin zu Sachsen/ Gülich/ Cleve
vnd Bergen / Landtgräfinn in Thüringen/
Marggräfinn zu Meissen/ Gräfinn zu
der Marck vnnd Ravenspurg/
Fräwlein zu Ravenstein
Beylager:
Durch Heinrich Schützen/ Churfürstl.
Sächs. Capellnmeistern Musicalisch in den
Schawplatz zu bringen/
Auß mehrentheils eigener erfindung
geschrieben von
Martin Opitzen.

In Vorlegung David Müllers/
Buchführers in Breßlaw.

Titelseite des Textbuchs zur ältesten deutschen Oper
Dafne
Dichtung von Martin Opitz, Musik von Heinrich Schütz

ankert ist. Beethoven will und darf Klarheit verlangen, das ist die größte Ehrung, die wir ihm in diesem Jahr bieten können.«

Fritz Jöde schreibt über »Beethoven und wir« (*Musikantengilde* V/12): »Es ist nicht wahr und eine schändliche Lüge, wenn einer sagt, wir gingen mit einem albernen Achselzucken der Überheblichkeit an der Gestalt Beethovens vorüber ... Kämpft Beethoven innerlich den vergeblichen Kampf um die Geschlossenheit seiner Seele gegen die Öffentlichkeit und Zwiespältigkeit seiner Zeit, so daß es ihn zwingt, das, was er eigentlich in die Kirche tragen will, blutenden Herzens in den Konzertsaal tragen zu müssen, das, was er eigentlich dem Freund unter Freunden im Vertrauen sagen muß, in eine unfreundliche Öffentlichkeit hinauszuwerfen und sich so von seinem Innersten abzulösen, so kämpft die heutige musizierende Jugend zwar gleichfalls ihren Kampf aus gegen die Öffentlichkeit und Zwiespältigkeit ihrer Zeit; aber sie zieht sich aus dem Konzertsaal und aus der Masse zurück ...«

Hans Mersmann weist in *Melos* VI/3 auf das Problem Beethoven hin: »Unser Verhältnis zu Bach ist klar, auch Mozart steht in ähnlicher Klarheit vor uns. Unser Verhältnis zu Beethoven aber ist zwiespältig und verworren; es ist ein Komplex, in dem gegensätzlichste Kräfte sich mischen ...« »Improvisierende Gesellschaftsmusik, elementarer Sturm und Drang, ringendes Menschentum, Vollendung im Organischen, kosmische Ferne, umspannende Synthese — diese Entwicklungsflächen bezeichnen den Weg, das alles ist Beethoven. Was aber meinen wir, indem wir ihn nennen?«

Alexander Berrsche wendet sich in *Der Kunstwart* 40. Jahrg./6 an die Jugend: »Seid überzeugt, daß es zu Beethoven nur einen Weg gibt: liebevolles Hören und aufnahmebereites Lernen, Lernen am Werk, nicht aus dem Buch. Und glaubt dem letzten Musikanten mehr als denen, die euch mit sehr viel Geist Beethoven verbiegen, umdeuten oder verkleinern wollen.«

Kurt Weill schreibt in *Sozialistische Monatshefte* 33. Jahrg./64 über »Beethoven und die Jungen«: »Hier liegt die Bindung: Auch wir leben zwischen Revolutionen, und die Freiheit, die die große Idee der Zeit Beethovens bildete, kann auch für uns Inhalt einer Kunst sein, wenn wir sie mit überzeitlichen Mitteln auszudrücken vermögen.«

Heinz Pringsheim wirft in »Beethoven und diese Zeit« (*Allgemeine Musikzeitung* 54. Jahrg./12 bis 13) der Jugendbewegung eine Beethoven-Hetze vor. — *Willi Hille* (ebenda) bekennt in »Beethovens Mission für unsere Zeit«: »Beethovens tiefste, letzte Bedeutung ruht nicht in der monumentalen Geste des männlichen Kämpfers, sondern in der weisen Gebärde des menschlichen Überwinders ...« — »Beethovens künstlerischer Werdegang« von *Gustav Ernest* (ebenda). — »Der unbekannte Beethoven« von *Ludwig Misch* (ebenda). — »Beethoven und Rußland« von *Robert Engel* (ebenda).

Otto Schilling Trygophorus schreibt in *Preußische Jahrbücher* (Band 207, Heft 3): »Wir bewundern die einfache klare Plastik der musikalischen Form wie des Inhaltgedankens. Das ist der unmittelbare Schwung jener Zeit. Damals hat Kant den Ursprung aller menschlichen Erkenntnis aus den schlichten Urelementen des Erkennens philosophisch ergründet. Pestalozzi hat den Ursprung aller Menschenbildung aus den einfachsten Elementen Zahl und Form pädagogisch fruchtbar gemacht. Diese vier Deutschen [Goethe war vorher erwähnt] haben fast zu gleicher Zeit, ohne voneinander darüber zu wissen, den Rückgriff auf die Elemente vollzogen ...« Der Aufsatz betont Ethos und Religion in Beethovens Werk.

Anton Mayer beantwortet die Frage »Was bedeutet uns Beethoven?« (*Deutsche Rundschau* 53. Jahrg., März 1927): »So bedeutet uns Beethoven einen Erzieher, der uns aus dem wundervollen Garten seines Gestaltens hinausführt auf weite Höhen unbegrenzter Rundsicht, so daß wir unserer selbst sicher werden ...«

H. H. Stuckenschmidt (*Die Weltbühne* XXIII/12) wendet sich scharf in seinem Aufsatz »Nachruhm« gegen das Festefeiern: »Daß aber schließlich die bürgerliche Gesellschaft aus diesem unbürgerlichsten Musiker, diesem wirklichen Rebellen einen schlampigen Hausgott gemacht hat ... das ist zu viel.«

Richard Benz betont in »Beethoven und die Dichter« (*Literarische Welt* III/12) die Überlegenheit der Musik über die Dichtkunst: »Die Sinfonie zumal, als das uns innerlich und zeitlich nächste, ist durch Beethoven zu der *tragischen Bühne* geworden, zu der, trotz aller theoretischen und praktischen Bemühungen der Klassiker, das deutsche Theater nicht erhoben werden konnte... Er, der sich selbst mit allem Bewußtsein Dichter fühlte, der nicht vom ›Komponieren‹ sondern ›Dichten‹ sprach, ist heute noch das größte Dichter-Vorbild«. — »Beethovens

Humanität« von *Karl Tschuppik* (ebenda). — »Eine unveröffentlichte ›Konversation‹ Beethovens« redigiert von *Walther Nohl* (ebenda).

Paul Stefan schreibt in »Macht des Geistes« (*Musikblätter des Anbruch* IX/3): »Er schwebt über dem Jahrhundert seit dem Märzgewitter, das ihn hinwegnahm. Kein Sturm nimmt ihn uns. Solange diese Erde Musik trägt, wird sie es in seinem Geist und in seinem Namen tun.«

Fritz Paudler veröffentlicht in *Der Auftakt* VII/3, Prag, die erste rassenpsychologische Arbeit über Beethoven (»Die Rasse Beethovens«): »Ob freilich die dalische Grundlage dieses Genies ein Zufall ist, ob nicht die Dalrasse in der Musik überhaupt eine ganz bestimmte Rolle spielt, das ist eine Frage für sich ...«

Romain Rolland sieht in Beethoven den »Sohn der Revolution« (*Vorwärts*, 26. März 1927): »In den ›Konversationsheften‹ von 1820 berichtet Czerny, daß der Abbé Jelinek Beethoven öffentlich anklagt, den Kaiser, den Erzherzog, die Minister beleidigt zu haben; er sagt, daß Beethoven ein zweiter Sand (der Mörder Kotzebues) wäre und am Galgen endigen würde. (S. 409) In der Tat war Beethoven wiederholt der Gegenstand geheimer Polizeiberichte, und 1820 unterhielt sich der gefürchtete Graf Sedlnitzky, der Polizeiminister, ernsthaft über seinen Fall mit dem Kaiser.«

* * *

BEETHOVEN IM URTEIL DER HEUTIGEN KOMPONISTEN: Auf eine Rundfrage der *Literarischen Welt* III/12 antwortet eine Reihe junger Musiker. *Ernst Křenek* schreibt: »Wenn man mich etwa im Augenblick auf Ehre und Gewissen nach meinen momentanen Beziehungen zu Beethoven fragte, so müßte ich sagen, daß ich augenblicklich in einer Periode meiner Entwicklung stehe, in der mein Schaffen wie meine praktische Tätigkeit lediglich aufs Theater gerichtet sind, und daß infolgedessen meine Beziehung zu Beethoven *im Augenblick sehr lose* ist. (Womit ich nicht unbedingt etwas gegen mich gesagt haben möchte.)« Auch *Kurt Weill* sieht keinen unmittelbaren Einfluß B.s auf die junge Generation. *Maurice Ravel* beginnt: »Es ist wahr, daß ich das Patronat zu einem Beethoven-Monument abgelehnt habe, solange Bach und Mozart keines besitzen. Ich stelle nicht sein Genie in Frage, sondern viel eher seine unvollkommene Musik. Sein im wesentlichen *literarischer* Ruhm ist zum großen Teil der Legende seines Lebens zu danken, seinem Gebrechen (ein tauber Musiker muß über allen anderen schweben, über der Musik selbst), der Großzügigkeit seiner sozialen Ideen.« *Leoš Janaček* bekennt: »Ich kann nicht lügen: niemals haben mich die Werke Beethovens begeistert, niemals mich mir selbst entrückt.« *Darius Milhaud* schreibt: »Ich liebe Beethoven, vive Beethoven!« *George Auric* schließt: »Daß es eines Tages eine Auferstehung Beethovens geben wird, wie die eines Bach, *ist vollkommen ausgeschlossen.*« *Vincent d'Indy* fragt nach der Höhe seines Honorars und schreibt dann: »Sie bilden sich nicht ein, nehme ich an, daß wir Franzosen, denen Deutschland noch immer nicht seine Schulden für die während des Krieges vollführten Plünderungen bezahlt hat, daß wir nun für dieses selbe Deutschland arbeiten werden, ohne sicher zu sein, daß man uns entlohnt, wie wir es wert sind usw. usw.«

Philipp Jarnach schreibt in *Magdeburgische Zeitung* (26. März 1927) eine »Beethoven-Studie«: »Beethovens Gesamtwerk offenbart in der allmählichen Vollendung seines persönlichen Stils den Werdegang einer neuen Musikkunst überhaupt, einer Kunst, deren noch unerfüllte Möglichkeiten völlig außerhalb jeglicher formalen oder stofflichen Gebundenheit liegen.«

Walter Braunfels betrachtet »Beethoven und unsere Zeit« (*Kölnische Volkszeitung*, 25. März 1927): »Beethovens Ethos tritt nie als Absicht in Erscheinung, wie etwa das Ethos Schillers, Wagners oder selbst des naiven Bruckner, als Absicht nämlich, Sittliches schreiben zu wollen.«

BEETHOVEN IM URTEIL HEUTIGER DIRIGENTEN: *Bruno Walter* (*Deutsche Allgemeine Zeitung*, 25. März 1927) legt ein »Bekenntnis zu Beethoven« ab: »Und so würde ich vorschlagen, statt zu fragen, wie sehen wir Beethoven im Lichte unserer Zeit, die Frage umzudrehen: Wie sieht der Geist unserer Zeit aus, an Beethoven gemessen? Wir sollten das Große, das Erhabene zum Maßstab unserer Erkenntnis, unseres Denkens, unseres Handelns machen, nicht umgekehrt.«

Wilhelm Furtwängler schreibt in *Frankfurter Zeitung* (27. März 1927): »Und wir sollten uns wohl klar darüber sein, daß es seit Beethovens Erscheinen niemals ein Geschlecht gegeben hat, das ihm — im Durchschnitt genommen — innerlich so fern steht, ihn so mißversteht, ihn so unzulänglich aufführt, ihn so wenig ›kennt‹ wie das, das seinen hundertsten Todestag heute mit solchem Aufwand begeht.«

Felix Weingartner kennzeichnet in *Berliner Tageblatt* (27. März 1927) die Krankheitssymptome heutiger Kunstzustände und feiert die tiefe Religiosität in Beethovens Schaffen.

Edwin Fischer schreibt in *Münchner Neueste Nachrichten* (20. März 1927) über »Beethovens Klavierwerke«: »Vergeßt Klavier, Stil, Erziehung, Wissen *und erlebt Beethoven*, orgelt, geigt, pfeift, paukt, singt wieder auf dem Klavier, holt die ganze Welt wieder aus dem Schattenreich der Notenzeichen ins lebendige Licht herauf, spielt die Mondscheinsonate meinetwegen als stockende Totenklage und instrumentiert den Trauermarsch aus op. 26 aufs modernste, zaubert aus der Waldsteinsonate heute ein Naturidyll, um morgen eine Auseinandersetzung zwischen euch und der Welt zu machen — spielt sie übermorgen formvollendet, reine Musik, wenn ihr so ausgeglichen seid, daß ihr am Formenspiel euch ergötzt; es ist ja alles darin, dann werdet ihr Flügel bekommen, die euch und die anderen ins wahre Reich der Phantasie tragen, die euch dorthin schauen lassen, wo Beethovens Geist weilte. Ihr werdet wieder Freude an diesem herrlichen Klavier haben, das heute alle Farben des Orchesters hat und morgen Töne von sich gibt, die aus anderen Welten stammen!«

* * *

BEETHOVEN-FEIER UND DAS AUSLAND: *Eduard Herriot*, Frankreichs Unterrichtsminister, schreibt in *Vossische Zeitung* (24. März 1927) über »Frankreichs Huldigung an Beethoven«: »Wenn ich Beethovens Musik in der Kirche höre, dann ist es mir jedesmal, als hörte ich von der Kanzel herab Worte von Spinoza.«

Alfredo Casella äußert sich über »Beethoven und die Italiener« (*Frankfurter Zeitung*, 27. März 1927): »Vor nunmehr zwei Jahren fand im selben ›Augusteo‹ die römische Erstaufführung der ›Missa solemnis‹ statt. Wenige Minuten vor Beginn bemerkte man plötzlich im Hintergrund einer Loge, bescheiden versteckt, in der Haltung fast religiöser Sammlung, Benito Mussolini, der ebenfalls gekommen war, sich demütig in den Geist des heroischsten unter den Musikern zu versenken. Der Versuch zu einer Beifallskundgebung ward sofort durch eine befehlende Geste der Hand des Diktators unterdrückt, die — diesmal — völlige Unterwerfung zu bedeuten schien. Unterwerfung unter den Genius, dessen Macht keine Grenzen kennt ...« Casella bekennt im Namen der italienischen Moderne, daß »die Jahrhundertfeier des Meisters wohl nirgends mit größerer Inbrunst begangen werden mag« als in Italien. — Während *Henry Prunières* über »Beethoven und die Musiker Frankreichs« berichtet, heißt es bei *Alexander Rimskij-Korssakoff* über »Beethoven in Sowjet-Rußland« (ebenda): »Die Stellung der kommunistischen Kreise zu Beethoven ... ist ausgesprochen positiv. Für sie ist Beethoven die Verkörperung des revolutionären kunstschaffenden Geistes ...«

Edouard Herriot schreibt in *Neue Zürcher Zeitung* (27. März 1927): »Darf ich ganz als Franzose sprechen? Beethovens Universalität ergreift mich mehr als die Universalität Goethes.«

In »Beethoven und die Böhmen« zählt *Erich Steinhard* in *Der Auftakt* VII/3 eine große Reihe von böhmischen und mährischen Namen auf, die für die Lebensgeschichte Beethovens von Bedeutung waren.

Über »Beethoven« (Verfasser nicht genannt) heißt es in *The Musical Times* Nr. 1009, London: »Die Anti-Beethoven-Epoche ist vorüber ... die Zeit ist reif für eine neue Wertschätzung seiner Musik.« — »Der Geist Beethovens« von *Walford Davies* (ebenda).

Zino Zini schreibt in »Beethoven« (*Il Pianoforte* VIII/3, Turin): »Die charakteristischen Züge von Beethovens Persönlichkeit überhaupt scheinen die folgenden beiden zu sein: die Leidenschaft und der Wille ... Beethoven war nur Musiker ... kein Literat, kein Philosoph, kein Denker, kein Dichter, kein Weltmensch, nichts anderes als allein Musiker ... In dem Genie Beethoven feiern ihre mystische Hochzeit ›la Bontà e la Bellezza‹.« — In diesem Beethoven-Heft schreiben ferner: *Guido Pannain*, *G. Francesco Malipiero*, *Adelmo Damerini* (»Die Pausen und Fermaten bei Beethoven«), *Luigi Perrachio*, *Ettore Desderi* und *Charles van den Borren* (»Beethoven und Orlando di Lasso«). *Eberhard Preußner*

Über Rußlands Stellung zu Beethoven erfahren wir aus »*Musik und Revolution*« Heft 3, Moskau 1927. — »Was für uns in Beethoven lebt.« Von *A. Lunatscharskij*. Im ersten Teil der interessanten Ausführungen gibt der russische Kommissar für Volksaufklärung einen Überblick darüber, was Beethoven den einzelnen politischen Parteien bedeutet ... Der Modernist könne für ihn nur eine gewisse Hochachtung wie für eine vergangene Epoche haben. Stößt er auf einen feurigen Beethoven-Verehrer, so vermag er einen leisen Widerwillen nicht zu unter-

drücken, weil in seinen Augen die Verehrung des Vergangenen gleichsam ein Stein des Anstoßes bei der Erreichung des Zukünftigen sei ... Der größte Teil der Revolutionär-Modernisten stehe auf einem gemäßigten, evolutionären Standpunkt, er leugne nicht, daß das Vergangene als gewisse formale Schule zur Schöpfung einer zukünftigen Kunst dienen könne. — Im zweiten Teil spricht Lunatscharskij von dem Einfluß der Französischen Revolution auf die Musik, auf Beethoven. Beethoven habe nicht nur unter dem allgemeinen Geist der Revolution komponiert, sondern (wie der französische Forscher Tiersot nachgewiesen) unter dem unmittelbaren Einfluß der revolutionären Musik von Gossec, Méhul und Cherubini ... Er habe sich nicht von der Menschheit, von der Volksmasse abgesondert, sondern sie in seine Seele aufgenommen, oder, besser gesagt, seine Seele habe sich mit der Menschheit vereint. Und das Herz der Menschheit war die Revolution. Bis zum Schluß seiner Tage fühlte Beethoven, daß gerade mit diesem Herzen vereint sein eigenes geschlagen habe.« — »Drei Essays über Beethoven.« Von *K. Kusnetzoff*. 1. Beethovens Lebensgang in den Grundlinien. 2. Beethoven und Saint-Simon. 3. Der »späte« Beethoven nach seinen »Konversationsheften«. — »Beethoven, der Bürger.« Von *E. M. Braudo*. »Beethoven hat längst aufgehört, eine rein musikalische Erscheinung zu sein, er ist ein grundlegender Wertfaktor der Weltkultur.« — »Der schöpferische Erfolg Beethovens auf dem Gebiet der musikalischen Form.« Von *E. K. Rosenoff*.

M. K.

⁂ ⁂ ⁂

BEETHOVENS WERK: »Vom Rhythmus der ›Freude‹-Melodie Beethovens« von *Rudolf Steglich* (*Zeitschrift für Musik* 94. Jahrg./3). — »Aus Beethovens Skizzenbüchern« von *Paul Mies* (ebenda). »So zeigen die Skizzenbücher, daß selbst einem Geiste wie Beethoven der Ausgleich von Inhalt und Formung, von Phantasie und Urteil nicht mühelos in den Schoß fiel. Heute wichtiger als je ist aber die Erkenntnis von der Wichtigkeit beider Faktoren, von der Tatsache, daß in ihrer Vereinigung erst das wahre Kunstwerk entsteht.« — In dem Aufsatz »Formprobleme des späten Beethoven« (*Zeitschrift für Musikwissenschaft* IX/6) behandelt *Moritz Bauer* Probleme der Sonatenform, von Kanon und Fuge. »Als gemeinsame Charakteristika der Fugen Beethovens kann man folgendes hervorheben: Das Tonalitätsprinzip ist bei ihm zahlreichen Modifikationen unterworfen. Eine besondere Vorliebe gewahren wir für Beantwortungen eines Themas in der Unterdominante nicht nur in den Fugati sondern z. B. auch in der strengen Form op. 35 ... Überhaupt läßt sich das große improvisatorische Wesen in den Beethoven-Fugen, das dem architektonischen Prinzip durchaus die Wage hält, sehr wohl mit jener älteren Struktur des Fugenwesens in Verbindung bringen ... Im großen Kontrast nun zu den genannten Freiheiten und fortschrittlichen Bildungen steht die fast ängstliche Vorliebe für Engführungen ... Historisch betrachtet aber weist die Beethoven-Fuge einen Januskopf auf, dessen eines Antlitz auf jene Vorbachsche Zeit hindeutet, wo aus der Tokkata sich die strenge Fuge herauskristallisierte, wo, wie im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert, Fuge und Fugato keineswegs immer streng geschieden waren, dessen anderes Antlitz die Auflösung des Bachschen Fugenstils im romantischen Subjektivismus des 19. Jahrhunderts gewahren läßt.« — »Gibt es zwei Fassungen von der Ouvertüre Leonore Nr. 2?« von *Josef Braunstein* (ebenda). — »Das Orchester-Crescendo bei Beethoven« von *Alfred Heuß* (ebenda). — »Beethovens zwei Prinzipe und die Sonaten op. 14« von *Hermann Keller* (*Neue Musikzeitung* 48. Jahrg./11—12). — »›Fidelio‹ oder ›Leonore‹?« von *Rudolf Hartmann* (ebenda).

Elsa Bienenfeld veröffentlicht in »Eine unbekannte Melodie Beethovens, Musikalische Skizze zu einem Liebesgedicht Goethes« (*Neues Wiener Journal*, 27. März 1927) die Skizze zu dem Lied »Rastlose Liebe«, das von Beethoven nie ausgeführt wurde. Noch nach Vollendung der 2. Sinfonie erwähnt Beethoven aber die baldige Fertigstellung dieses Liedes in einem Brief an Goethe.

Erwin Stein schreibt über »Das gedankliche Prinzip in Beethovens Musik und seine Auswirkung bei Schönberg« (*Musikblätter des Anbruch* IX/3). Der Verfasser behauptet, daß Schönberg auf dem gleichen Gebiet, das Beethoven erschlossen hat, dem der »klingenden Gedanken«, arbeitet. »Später einmal wird es besser verstanden werden, inwiefern auch die ›Komposition mit 12 Tönen‹ sich als letzte Konsequenz von Beethoven herleitet.«

⁂ ⁂ ⁂

BEETHOVEN-BRIEFE: »Die drei Beethoven-Briefe Bettinas« von *R. Gottschalk* (*Zeitschrift für Musik* 94. Jahrg./3). — »Die Briefe Gottfried Christoph Haertels an Beethoven« von *Wilhelm Hitzig* (*Zeitschrift für Musikwissenschaft* IX/6). In einem Brief vom 10. Juni 1802 heißt es: »Da Sie indes von uns einen Vorschlag wünschen, wie weit wir damit gehen können, so schlagen wir folgendes vor: Diese würden uns vorerst am genehmsten sein für eine große Sonate f. Klav. f. 130 Kr., für 3 Klavier-Sonaten Solo od. m. Acc. f. 300 Kr., für 1 Sinfonie f. 200 Banco, für 1 Klav.-Konzert f. 200 Banco.« Die Briefe enthalten äußerst interessante Mitteilungen und Verhandlungen des Verlegers mit dem Komponisten. — »Beethovens Handschrift« von *Theodor Haas* (*Neue Musikzeitung* 48. Jahrg./11—12).

»Ein unbekannter Brief Beethovens« wird von *Viktor v. Papp* (*Neue Freie Presse*, 27. März 1927) erstmalig veröffentlicht. Der Brief stammt aus dem Jahre 1807 und ist an den Hofrat Karner gerichtet, den Leiter der fürstlichen Zentraldirektion in Eisenstadt, dem Beethoven die Rechnungen »der Kopiatur« der C-dur-Messe sendet.

In »Beethoven und Johann Andreas Streicher« (*Der Auftakt* VII/3, Prag) veröffentlicht *Max Unger* zwei unbekannte Briefe Beethovens an Streicher (nach O. G. Sonnecks »Beethoven Letters in Amerika«). In dem zweiten dieser Briefe heißt es: »es ist gewiß, die Art das Klavier zu spielen, ist noch die kultivierteste von allen Instrumenten bisher, man glaubt oft nur eine Harfe zu hören, und ich freue mich lieber, daß sie von den Wenigen sind, die einsehen und fühlen, daß man auf dem Klavier auch singen könne, sobald man nur fühlen kan(n), ich hoffe die Zeit wird kommen, wo die Harfe und das Klavier zwei ganz verschiedene Instrumente sein werden.«

* * *

ARBEITER-ZEITUNG (27. März 1927, Wien). — »Beethovens Wirkung auf unsere Zeit« von *Paul Pisk*.

BADISCHE PRESSE (23. März 1927). — »Beethoven« von *Friedrich Burschell*.

BASLER NACHRICHTEN (27. März 1927). — »Beethoven« von *Karl Nef*. — »Die zweite Leonoren-Ouvertüre« von *Felix Weingartner*.

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (25. März 1927). — »Die ›unsterbliche Geliebte‹« von *Hans Teßmer*. — (26. März 1927). — »Beethovens inneres und äußeres Gesicht« von *Michael Grusemann*. — »Beethoven« von *Otto Steinhagen*. — »Beethoven in Berlin« von *Walther Hötting*.

BERLINER TAGEBLATT (17. März 1927). — »Die Beethoven-Zentenarfeiern.« Eine Aufstellung der Beethoven-Veranstaltungen. — (25. März 1927). — »Wie Beethoven gekränkt wurde. Zwei Anekdoten, die den Biographen unbekannt blieben« von *Ernst Weizmann*. — (26. März 1927). — »Was ist uns die Beethoven-Feier?« von *Leopold Schmidt*. — Ein bisher unbekannt gebliebener Brief Beethovens an Bloechlinger, aus dem Privatbesitz des Herrn Hans C. Bodmer, Zürich, wird erstmalig veröffentlicht. — (27. März 1927). — »Die Huldigung der Welt.« Äußerungen führender Persönlichkeiten, u. a. von *C. H. Becker*, *Michael Hainisch*, *Charles G. Dawes*, *Emile Vandervelde*, *Romain Rolland*, *Herriot*, *Herbert C. L. Fisher*.

BRAUNSCHWEIGER NEUESTE NACHRICHTEN (20. März 1927). — »Beethoven — der Kämpfer und Sieger« von *Kl*. — »Beethoven und Braunschweig« von *Karl Bloetz*. Mit der ersten Veröffentlichung von Beethovens Brief an Gottlieb Wiedebein. — »Beethoven, der Sieger« von *Wilhelm Furtwängler*.

BREMER NACHRICHTEN (26. März 1927). — »Beethoven« von *Arnold Schering*. — »Zu Beethovens Vokalstil« von *Hans Joachim Moser*. — »Beethoven als Dramatiker« von *Fritz Piersig*.

B. Z. AM MITTAG (23. März 1927). — »Beethoven und der Moderne« von *Adolf Weißmann*.

DER BUND (27. März 1927). — »Meine Arbeit am Bilde Beethovens« von *Romain Rolland*.

DER REICHSBOTE (20. März 1927). — »Beethoven und das christliche Haus« von *D. Schöttler*.

DER TAG (26. März 1927). — »Beethoven der Zeitlose« von *Gustav Ernest*. — »Randglossen zu seiner Persönlichkeit« von *Carl Krebs*. — »Beethoven und Berlin« von *Herbert Biehle*. — »Prolog zu einer Beethoven-Feier« gedichtet von *E. G. Kolbenheyer*.

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (25. März 1927). — »Beethoven, Leben, Werk, Wirkung« von *Walter Schrenk*. — »Das Beethoven-Denkmal« von *Oskar Fischel*. — »Beethoven und Andreas Streicher« von *Max Unger*. — »Beethovens Bildnis und Maske« von *Kurt Pfister*. — »Das Fortschrittliche in Beethovens Sinfonien« von *Ernst Schliepe*.

DEUTSCHES TAGEBLATT (27. März 1927). — »Beethovens Bedeutung für die Gegenwart« von *Fritz Stege*. — »Beethovens Musik als Hörproblem« von *Hans Joachim Moser*. — »Beethoven der Junggeselle« von *Ernst v. Wolzogen*.

DEUTSCHE TAGESZEITUNG (26. März 1927). — »Der Wandel des geistigen Beethoven-Bildes« von *Hans Schnoor*. — »Beethoven und Goethe« von *K. A. Woltereck*. — »Beethoven-Manuskripte und Briefe« von *Kurt Scholl*.

DEUTSCHE ZEITUNG (20. Februar 1927). — »Beethoven und das Ehepaar Streicher« von *Paul Zschorlich*. — (8. März 1927). — »Beethovens Dienstbotennöte« von demselben. — (24. März 1927). — »Beethoven und wir« von demselben.

FRANKFURTER NACHRICHTEN (20. März 1927). — »Beethoven« von *Johannes Heinrich Braach*.

FANKFURTER ZEITUNG (27. März 1927). — »Und unsere Generation« von *Karl Holl*. — »Das Geheimnis seiner Gestaltung« von *Heinrich Simon*.

FRÄNKISCHER KURIER (26. März 1927). — »Beethoven und wir« von *Wilhelm Matthes*. — »Beethoven im Urteil seiner Zeitgenossen« von *Karl Grunsky*. — »Beethovens Sinfonien« von *Karl Lotter*.

GERMANIA (21. März 1927). — »Beethovens Antlitz« von *Oscar Gehrig*. — (25. März 1927). — »Beethoven« von *Joseph Lossen-Freytag*. — (26. März 1927). — »Der Sinn einer Beethoven-Feier« von *Karl Laux*. — »Beethovens Naturgefühl« von *Wilhelm Zentner*.

HANNOVERSCHER KURIER (26. März 1927). — »Die Einheit Beethovens« von *Th. W. Werner*. — »Melodien aus den Skizzenbüchern« von *Alfred Einstein*.

KARLSRUHER ZEITUNG (26. März 1927). — »Zu Beethovens 100. Todestag« von *Hans Schorn*. — »Beethoven und die Frauen« von *Otto Hipp*.

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG (27. März 1927). — »Beethoven« von *Ludwig Schiedermair*. — »Beethoven und der Kurfürst Max Franz von Köln« von *Max Braunbach*. — »Beethoven und Goethe« von *Willi Beils*.

KÖLNISCHE ZEITUNG (24. März 1927). — »Beethoven«, ein Gedicht von *Herbert Eulenburg*. — »Wie stehen wir heute zu Beethoven?« von *Alfred Heuß*. — »Beethoven und Romain Rolland« von *Eugen Lerch*. — (26. März 1927). — »Beethoven und Schubert« von *Hans Költzsch*.

MAGDEBURGISCHE ZEITUNG (13. März 1927). — »Beethoven« von *Friedrich Burschell*. — (27. März 1927). — »Erscheinung, Bildnis und Maske« von *Kurt Pfister*. — Unter »Bekenntnisse zu Beethoven« schreiben: *Kurt Weill* (»Fidelio — die schönste Oper!«), *Max v. Schillings* (»Alle höchste Kunst ist Freude!«), *Siegfried Ochs* (»Hört die Missa solemnis!«).

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (27. März 1927). — »Das Erbe Beethovens, ein Hort deutscher Kultur« von *Adolf Sandberger*.

MÜNSTERISCHER ANZEIGER (26. März 1927). — »Der Mensch und Künstler im sinfonischen Werk« von *Rudolf Predeek*. — »Beethoven im Urteil der Zeitgenossen« von *Lindner-Kempten*.

NEUE AUGSBURGER ZEITUNG (18. März 1927). — »Beethoven« von *Ludwig Unterholzner*.

NEUE BADISCHE LANDESZEITUNG (27. März 1927). — »Leben und Sendung« von *Wilhelm Bopp*.

NEUE FREIE PRESSE (27. März 1927). — »Blick auf Beethoven« von *André Suarès*. — »Die Frauen um Beethoven« von *Paul Wiegler*. — »Die zweite ›Leonoren‹-Ouvertüre« von *Felix Weingartner*.

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG (23. März 1927). — »Beethoven und Hans Georg Nägeli« von *Eduard M. Fallet*.

NEUES WIENER JOURNAL (24. März 1927). — »Wie sah Beethoven aus?« von *Kurt Pfister*. — (26. März 1927). — »Beethovens Tod und Bestattung« von *Eduard Castle*. — (27. März 1927). — »Beethovens Beziehungen zu seinen Verlegern« von *Max Reinitz*. — »Beethoven« von *Felix Weingartner*.

NÜRNBERGER ZEITUNG (12. März 1927). — »Beethoven und wir« von *Alfons Stier*.

PRAGER PRESSE (27. März 1927). — »Motiv aus Beethoven«, ein Gedicht von *Ottokar Březina*. — »Beethoven in Prag« von *Paul Nettl*. — »Beethoven der Revolutionär« von *Josef Diner-Dénes*.

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (26. März 1927). — »Beethoven im Urteil seiner Zeitgenossen« von *Karl Grunsky*.

SCHWÄBISCHER KURIER (19. März 1927). — »Warum ist Beethoven der größte Komponist?« von *Oswald Kühn*. — »Beethoven-Erinnerungen im Stuttgarter Landesgewerbemuseum« von *Gustav E. Pazanrek*.

STUTTGARTER NEUES TAGBLATT (26. März 1927). — »Zur seelischen Erkenntnis Beethovens« von *Ernst Lissauer*. — »Beethoven in Gegenwart und Vergangenheit« von *Karl Grunsky*.

TÄGLICHE RUNDSCHAU (25. März 1927). — »Beethovens geistige Erscheinung« von *Ernst Ludwig Schellenberg*. — (26. März 1927). — »Deuter, Dichter, Denker« von *Max Schwarz*. — »Der Genius in Raum und Zeit« von *Willy Pastor*. — »Die ›Konversationshefte‹ Beethovens« von *Walther Nohl*. — »Trilogie des Leides« von *Leopold Hirschberg*. — »Beethoven — Rembrandt« von *Hanns Rohr*. — (27. März 1927). — »Beethoven als Klavierspieler und Improvisator« von *G. v. Graevenitz*. — (29. März 1927). — »Bismarck und Beethoven« von *Friedrich Rießler*. — Fortlaufend wird der Roman von *Felix Huch* »Der junge Beethoven« veröffentlicht.

VORWÄRTS (26. März 1927). — »Beethoven, der Held« von *Hermann Kesser*.

VOSSISCHE ZEITUNG (5. März 1927). — »Beethoven außer Rand und Band« von *Leopold Hirschberg*. — (24. März 1927.) — »Beethoven«, ein Prolog von *Eduard Stucken*. — (25. März 1927). — »Beethovens Tod im Spiegel der ›Vossischen Zeitung‹ von 1827« von *M. M.* — (26. März 1927). — »Die Welt huldigt Beethoven«, Beiträge aus dem Ausland. — Fortlaufend wird »Beethoven, Geschichte seines Lebens« von *Emil Ludwig* veröffentlicht.

WÜRTTEMBERGER ZEITUNG (25. März 1927). — »Beethovens Charakterbild« von *P. Matter*. — »Was ist uns Beethoven« von *Alexander Eisenmann*.

* * *

BERLINER ILLUSTRIERTE ZEITUNG (20. März 1927). — »Beethoven« von *Siegfried Ochs*.

BÖRSENBLATT FÜR DEN DEUTSCHEN BUCHHANDEL (1. März 1927). — »Zu Beethovens Gedenken am 26. März 1927« von *Max Ziegert*. — »Zeitgenössische Beethoven-Bildnisse« von *Scholl*. — »Beethoven und seine Verleger« von *J. G.* — (19. März 1927). — »Beethoven in Romanen, Novellen, Erzählungen und Skizzen« von *Max Romanowski*.

DAS ORCHESTER IV/6, Berlin. — »Beethoven und unsere Zeit« von *Robert Hernried*. — »Die kurfürstliche Hofkapelle in Bonn zu Beethovens Jugendzeit« von *August Richard*.

DER CHORLEITER VIII/3, Hildburghausen. — »Beethoven der Deutsche« von *Gustav Struck*. — »Beethoven als Kind und Schüler« von *Theo Rüdiger*.

DER FÄHRMANN IV, März 1927, Wien. — »Beethoven« von *Gustav Robert Koch*.

DER GETREUE ECKART IV/11, Wien. — »Caspar v. Zumbusch. Der Schöpfer des Wiener Beethoven-Denkmals« von *M. Kolisko*.

DER TÜRMER XXIX/6, Stuttgart. — »Wie Beethoven starb« von *Walther Nohl*. — »Beethoven in der erzählenden Dichtung der Gegenwart« von *Paul Bülow*. — »Beethovens Beziehungen zu Franz Schubert« von *Konrad Huschke*.

DEUTSCHE MONATSHEFTE Heft 3, Berlin. — »Beethovens Liebesgeheimnis« von *Max Unger*.

DEUTSCHE SÄNGERBUNDESZEITUNG XIX/13, Berlin. — »Beethovens Leiden und Sterben« von *Max Grünewald*. — »Beethoven als Mensch« von *Karl Wilhelm*. — »Beethovens Männerchöre« von *Leopold Hirschberg*. — »Wort- und Silbenspiele in Beethovens Briefen« von *Adolf Prümers*.

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG Nr. 446—447, Berlin. — »Beethoven und Brahms« von *Hans Hartmann*. — »Weber und Beethoven« von *Werner Oehlmann*. — »Beethoven-Gedenkfeier« von *Hildegard Lattermann*.

DIE BERGSTADT XV/6, Breslau. — »Beethovens äußere Erscheinung« von *S.* — »Wien zur Zeit Beethovens« von *Karl Kobald*. — »Beethoven und Wagner« von *Rudolf Saß*.

DIE CHRISTLICHE WELT 41. Jahrg./6, Gotha. — »Beethoven und das Volk« von *Hans Hartmann*.

DIE GARTENLAUBE Nummer 11, Berlin. — »Beethoven in Baden« von *Alfred v. Ehrmann*.

DIE MUSIKERZIEHUNG IV/3, Berlin. — »Beethoven und die Wiener Landschaft« von *Karl Kobald*.

DIE STIMME XXI/6, Berlin. — »Beethoven« von *H. von der Pfordten*. — »Beethoven als Erzieher« von *A. Stier*. — »Beethovens ›Unsterbliche Geliebte‹« von *P. Martell*. — »Beethoven in der Schule« von *Adolf Prümers*.

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE XXI/24, Dortmund. — »Beethoven und Goethe« von *Hans Lebede.*

ILLUSTRIERTE ZEITUNG Nr. 4280, Leipzig. — »Beethoven« von *Josef Stollreiter.* — »Beethovens Lebensweg« von *Horst Sigwart.* — »Wie sah Beethoven aus?« von *Wilhelm Lütge.* — »Beethoven und Goethe« von *Valerian Tornius.* — »Beethovens letzte Erdentage« von *Stephan Ley.* — »Beethoven und die Nachwelt« von *Max Unger.*

MONATSSCHRIFT DER VEREINIGTEN RHEINISCH-WESTFÄLISCHEN LEHRERGESANG-VEREINE II/11, Aachen. — »Beethoven« von *Paul Hanschke.* — »Das Finale von Beethovens 9. Sinfonie« von *Paul Mies.*

MÜNCHNER ILLUSTRIERTE PRESSE (2. März 1927). — »Wie sah Beethoven aus?« von *Hans Joachim Moser.*

MUSIK IM HAUS VI/2, Wien. — »Beethoven« von *Alfred Orel.*

NEUE MUSIKZEITUNG 48. Jahrg./11—12, Stuttgart. — »Beethovens Todestag« von *Hermann Enßlin.* — »Beethovens Menschentum« von *Otto zur Nedden.* — »Weltanschauung in Beethovens Musik?« von *Otto Schilling Trygophorus.* — »Zeitfragen der Beethoven-Forschung« von *Ernst Bücken.* — »Beethoven und Gneixendorf« von *Walther Nohl.* — »Wenig beachtete Beethoven-Stätten« von *Theodor Frimmel.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATER-ZEITUNG XXVIII/11—12, Köln. — »Von Beethovens Größe« von *T.* — »Beethoven und das Hammerklavier« von *Georg Kinsky.*

SCHALLKISTE (März 1927, Berlin). — »Beethoven« von *Rainer Maria Rilke* †.

TON UND TAKT I/3, Eisenach. — »Beethoven und wir« von *Ernst Fleischer.* — »Beethovens Klaviersonaten« von *Paul Egert.*

VELHAGEN & KLASINGS MONATSHEFTE 41. Jahrg./7, Berlin. — »Ein Jugendbildnis Beethovens« von *Karl Koetschau.* — »Beethoven und das Wiener Ballett« von *Robert Haas.* — »Beethovens Maske« von *Herbert Eulenberg.*

WESTERMANNS MONATSHEFTE 71. Jahrg./Heft 847, Berlin. — »Beethovens Lebensbejahung« von *Wilhelm Kleefeld.*

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK V/3, Hildburghausen. — »Beethovens Christentum« von *W. Herold.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 94. Jahrg./4, Leipzig. — »Einiges über den Stil der Wiener Klassiker« von *Alfred Heuß.* — »Betrachtungen zur heutigen Beethoven-›Pflege‹« von *Edmund Schmid.* — »Fidelio-Aufführungen und große Leonoren-Ouvertüre« von *Rudolf Hartmann.* — »Der überzählige Takt in der Pastoralsinfonie« von *Eugen Tetzel.*

AUSLAND

DER LESEZIRKEL XIV/6, Zürich. — »Beethoven« von *Gottfried Bohnenblust.*

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 67. Jahrg./11, Zürich. — »Beethoven« von *Konrad Falke.* — »Beethoven als Improvisator« von *Eduard Fueter.* — »Beethoven als Dirigent« von *August Richard.*

THE CHESTERIAN Nr. 61, London. — »Beethoven in Paris« von *J. G. Prod'homme.*

THE MUSIC BULLETIN IX/3, London. — »Beethoven« von *H. C. Colles.*

LE MENESTREL 89. Jahrg./8, Paris. — »Wird das Beethoven-Denkmal errichtet?« von *J. G. Prod'homme.*

DE MUZIEK I/6, Amsterdam. — »Beethovens Hinterlassenschaft« von *Adolf Weißmann.* — »Beethoven« von *Dirk Schäfer.* — »Die Sinfonien Beethovens« von *J. G. Prod'homme.*

THE MUSICAL DIGEST XI/20, Neuyork. — »Beethoven-Feier« von *Herbert F. Peyser.*

THE MUSICAL QUARTERLY XIII/2, Neuyork. — »Beethoven nach hundert Jahren« von *W. J. Henderson.* — »Beethovens geistige Erziehung« von *J. G. Prod'homme.* — »Beethovens ›Adelaide‹« von *Martiol Douël.* — »Beethoven in Amerika« von *Otto Kinkeldey.* — »Die ›unsterbliche Geliebte‹« von *Max Unger.* — »Beethovens opus 3« von *Carl Engel.* — »Hans von Bülow und die Neunte Sinfonie« von *Walter Damrosch.* — »Beethoven an Diabelli: ein Brief und ein Protest« von *O. G. Sonneck.* — »Beethoven und die junge Generation« von *Edward G. Dent.* — »Bach, Beethoven, Brahms« von *Hermann Abert.*

Eberhard Preußner

✶ K R I T I K ✶

BÜCHER

ADOLF SANDBERGER: *Neues Beethoven-Jahrbuch.* Zweiter Jahrgang 1925. Verlag: Benno Filser, Augsburg.

Dieses zweite Jahrbuch, das sich organisch an das erste anschließt, schon weil sein Inhalt ursprünglich für den ersten Band berechnet war, gewinnt durch das Beethoven-Jahr erhöhte Bedeutung. Adolf Sandberger ist ein berufener Herausgeber; wir kennen seine umsichtige Behandlung der Musikgeschichte und der musikwissenschaftlichen Probleme. In diesem Band hat er dreizehn Beiträge vereinigt, die aus verschiedenen Richtungen zu dem Problem Beethoven vordringen. Arnold Schering untersucht Beethovens Lieder auf ihre metrischen Grundlagen. Er geht von der Voraussetzung aus, »daß die Musik der Wiener Klassiker auf der Grundlage viertaktiger Periodizität aufgebaut ist«. Schering wendet den Begriff der »Kontraktion« (der Zusammenziehung zweier Takte auf einen) für die Analyse des Mignon-Liedes mit Erfolg an. — Eine anschließende stilkritische Studie von Ernst Bücken über »Die Lieder Beethovens« sucht der Auffassung entgegenzutreten, daß die Lieder Beethovens instrumental konzipiert seien, durch den Hinweis auf seine deklamatorischen Lieder, die aus dem »Wortrhythmus« empfunden seien und insofern den ersten Weg zu Wagners »Wort-Ton« beschritten haben. — Arnold Schmitz geht dem »Einfluß Cherubinis auf Beethovens Ouvertüren« im Anschluß an Sandberger nach und erweist unumstößlich, daß Beethoven in Cherubini im vollen Bewußtsein seinen eigentlichen Meister anerkannt hat. Adolf Sandberger gibt abschließend einen Überblick über die neueste Beethoven-Literatur. Im übrigen enthält das Buch bemerkenswerte Beiträge von Robert Lach, Hans Joachim Moser, Th. W. Werner, Max Unger, Robert Haas, B. A. Wallner, Otto Baehusch und Hans Engel. — Der Herausgeber bittet in einem Vorwort, diesen zweiten Band als Ergänzung zum ersten zu betrachten. Es wird sich daher empfehlen, beide Jahrgänge im Zusammenhang zu lesen.

Heinrich Berl

ADOLF FREMD: *Beethoven-Büste in Marmor.* Nachbildung durch Gravüre. Verlag: Franz Hanfstaengl, München.

Das Fremdsche Bildwerk beansprucht eine besondere Beachtung aller derjenigen, die Beethoven-Darstellungen von der Hand moderner Künstler bevorzugen. Der Meister ist tiefernst gesehen; ein verhärmter Zug beschattet sein Antlitz; eine leicht gebeugte Haltung läuft dem sinnenden Ausdruck seiner Augen parallel. In eigenwilligem Gepräge zeigt sich das Haupthaar, abweichend von anderen bekannten Auffassungen bildender Künstler. Das Ganze atmet eine starke Empfindung. Höchste Anerkennung muß der Ausführung in Marmor gezollt werden, nicht minder der Gravüre, die in unvergleichlich schönem Druck alle Wesenheiten dieser erlesenen Bildhauerarbeit wiedergibt. *Richard Wanderer*

JOH. NIKOL. FORKEL: *Über Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke.* Nach der Originalausgabe von 1802 neu herausgegeben von *Jos. M. Müller-Blattau.* Bärenreiter-Verlag, Augsburg 1925.

Ein schöner, sauberer, Format und Seitenfolge des Originals bewahrender Neudruck des bekannten Forkelschen Büchleins, das (auch in seiner zweiten Auflage von 1855) sehr selten geworden war. Eine Einleitung des Herausgebers unterrichtet über den Verfasser und den Geist des Buches, ein wohl etwas zu weitschweifig geratenes Nachwort verbessert und ergänzt, wo Forkel geirrt oder unvollständig gewesen, und gibt musikhistorische Nachweise. Das Gegenstück zu Forkel, den nicht minder bedeutsamen Nekrolog auf Bach von Philipp Emanuel und Agricola (1754), findet man neu gedruckt im Bach-Jahrbuch 1920.

A. Schering

H. W. v. WALTERSHAUSEN: *Musik, Dramaturgie, Erziehung.* Gesammelte Aufsätze. Drei Masken Verlag, München 1926.

Dieser Band faßt Aufsätze zur Geschichte und Ästhetik der Musik, zu wichtigen Tagesfragen, zum zeitgenössischen und eigenen Schaffen zusammen, die in den Jahren 1919 bis 1925 entstanden sind. Waltershausen hat die Kraft einer Konzentration, die auf wenigen Seiten Erschöpfendes über den Stilcharakter beispielsweise des Mozart-Werkes oder des Musikdramas R. Wagners gibt. Diesem modernen Musiker, der dem Kompositionsschüler vorhält, daß er »an nichts besser die Gegenwart verstehen lernt als an historischen Parallelen«, belebt sich das Geschichtsbild der Musik, wo er es anschaut. — Die Aufsätze über »Romantik« und über »Das ›Geistige‹ in der Musik« möchte man in den Händen unserer ringenden Jüngsten wissen. Wieviel Dunkel-

heit können sie zerstreuen, wieviel Begriffsverwirrung klären! Deshalb aber liest man diese Abhandlungen mit so großer inneren Anteilnahme, weil hinter jedem Worte das Ethos einer kraftvollen Persönlichkeit steht, die mit Recht von sich sagen darf — davon zeugt diese Aufsatzreihe —, daß sie es sich nicht leicht gemacht hat. *Ernst Bücken*

GEORG GÖTSCH: *Aus dem Leben und Gedankenkreis eines Jugendchores*, Jahresbericht 1925 der »Märkischen Spielgemeinde« (Werbeschriften der Musikantengilde, herausg. von Dr. Fritz Reusch). Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel 1926.

Lieber Georg Götsch — Sie müssen mir diese Anrede schon erlauben, obwohl ich Sie noch nicht persönlich kennen gelernt habe. Aber ich kenne Sie nun aus dieser kleinen Schrift, die mir ein wahrhaft beglückendes Erlebnis geworden ist. Mit wie heiligem Eifer Sie da mit Ihrem Chor allmählich — und nicht ohne innere wie äußere Kämpfe — bis zur Bezwingung Bachscher Motetten emporgewachsen sind, wie diese Spielschar sich zu einer wahrhaft herzensfrohen Lebensgemeinschaft zusammengeschweißt hat, wie Sie dann mit Ihren jungen Freunden ohne alles Trara und doch im Vollbewußtsein der Kulturrepräsentation in Norwegen und Dänemark deutsche Tonkunst gezeigt haben, das erzählen Sie schlicht, ohne Reklame noch Beschönigung, und doch mit so frischem Ernst, daß ich mit bitterem Neid an die eigene Schülerzeit zurückdenke, wo es derlei noch nicht gab, und nur die herzliche Bitte ausspreche: lassen Sie mich, wenn ich wieder einmal in Berlin bin, unauffällig einer Ihrer Chorproben beiwohnen. Wer Ihren »Bericht« liest, wird spüren, daß hier weder die undisziplinierte Selbstverherrlichung gewisser »Jugendbewegter« noch die Öde landesüblicher Gesangvereinsmeierei herrscht, sondern daß hier wirklich ein Neues, alle Schichten Einendes im Schutze »heiligender« Musik werden will. Und dafür dankt Ihnen als einer von hoffentlich vielen Ihr herzlich grüßender *Hans Joachim Moser*

SIEGFRIED OCHS: *Der deutsche Gesangverein, Bd. III.* Verlag: Max Hesse, Berlin.

Vorläufiger Schlußband des großen Werks, mit wesentlichen, tiefschürfenden Analysen charakteristischer Tonwerke von Haydn, Beethoven, Bruckner, Brahms, vor allem »Schöpfung«, »Missa solemnis«, »F-dur-Messe«, »Requiem«. Auch dieser Band ist mit der bei Ochs gewohnten Frische geschrieben, das Theoretische kurz und harmonisch mit dem Praktischen verbindend. Wer lernen will, kann es an Hand dieser drei Bände, die gerade dem Wissenden reichste Anregung bieten. Chordirigenten können allerdings durch noch so vollendete Hinweise auf die Darstellungspraxis nicht erzeugt werden. Aber das ist ja, Gott sei dank, auch nicht die Absicht unseres besten Chormeisters gewesen.

Kurt Singer

LEOPOLD SCHMIDL: *Geigentechnische Offenbarungen.* Verlag: Bosworth & Co., Leipzig.

Dieses Büchlein eines erfahrenen Pädagogen, das den Weg zur höchstgesteigerten Geigertechnik zeigen will, wird in der Hand verständnisvoller Lehrer viel Nutzen stiften. Es fordert die gesetzmäßige Ausbildung der ausführenden Körperteile als Vorbereitung für die Tonerzeugung und gibt genau an, wie mit Hilfe von Übungen ohne die Geige die körperlichen Unzulänglichkeiten (Steifheit usw.) beseitigt werden können. Daß noch heute viel gesündigt wird dadurch, daß die Schüler einzig und allein auf das Tonerzeugen gedrillt werden, wird dem Verfasser niemand bestreiten können. *Wilhelm Altmann*

GUSTAV BOSSE: *Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1926.* Verlag: Gustav Bosse, Regensburg.

Almanache gehören im allgemeinen zu den Büchern, die man ungern bespricht. Bei denen der »Deutschen Musikbücherei« ist es anders. Sie haben ein einheitliches Gepräge, sind Abwandlung einer Grundidee. Im letzten Almanache heißt diese: Wiener Musik, über die u. a. G. Adler, Ernst Decsey, W. Kienzl, H. Rietsch, A. Weißenbäck, R. v. Prochazka, P. Stefan, M. Graf, R. Specht, R. Haas, W. v. Wymetal Belehrendes und Unterhaltsames mitteilen. Verdienstlich ist die Aufnahme der guten musikalischen Märchen und Novellen von Wilhelm Matthiesen, Hans Joachim Moser und Rudolf Hans Bartsch schon deshalb, weil das ernste Musikschrifttum an diesem Literaturzweig, der lange durch Arbeiten wie die H. Rau's in Verruf gekommen ist, noch Mangel leidet. Der Nachruf des Herausgebers auf Paul Marsop, sowie die treffliche Ausstattung durch die Bilder Hans Wildermanns verdienen besonders hervorgehoben zu werden.

Ernst Bücken

MUSIKALIEN

R. VAUGHAN WILLIAMS: *The lark ascending. Romance for Violin and Orchestra: Arrangement for Violin and Piano.* Verlag: Oxford University Press, London 1925.

Das Stück gibt dem Geiger reichlich Gelegenheit, eine virtuose Passagen-, Akkord- und Doppelgrifftechnik zu entfalten. Der Solist steht im Mittelpunkt des Ganzen, und das begleitende Orchester rivalisiert nicht ernstlich mit ihm. Nach wenigen Anfangstakten hat er einen ausgedehnten Prolog, und auch ein nicht knapp bemessener Epilog bleibt ihm. Die Komposition ist klanglich gut, ja üppig gefüttert, im Aufbau straff gerafft. Sie wird als virtuoses Stück ihren Eindruck nicht verfehlen und eine dankbare Nummer im Solistenprogramm bilden. *Siegfried Günther*

KURT THOMAS: *Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell op. 5.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Dieser namentlich durch größere Gesangskompositionen, vor allem seine a cappella-Messe schnell zu Ansehen gelangte junge Tonsetzer zeigt sich auch in diesem f-moll-Streichquartett als eine namentlich an Erfindung starke, gründlich gebildete, musikalische Persönlichkeit. Das sehr energische Hauptthema seines ersten Satzes wirkt etwas orchestral; dafür ist aber das ganz wonnige, zart empfundene Gesangsthema durchaus quartettmäßig. Es dürfte dem Werk sofort Freunde gewinnen. Diese werden sich auch an dem warm empfundenen, gut klingenden Adagio erlaben; der Mittelteil (poco più Andante) wirkt dramatisch. Eigenartig pikant ist das Scherzo in seinem Hauptteil; dagegen macht dessen sogenanntes Trio einen harmonisch gar zu gesuchten Eindruck. Etwas gesucht ist auch in dem sonst sehr erfreulichen Finale der verminderte Quintenschritt im zweiten Takt des melodisch anziehenden Hauptthemas. Recht hübsch ist das gavottenartige Thema dieses Finales. Eine besonders herrliche Eingebung bringt darin noch das kurz vor der Koda stehende Andante poco sostenuto.

Wilhelm Altmann

ALBERT LE GUILLARD: *Quatuor à cordes, op. 5.* Verlag: Maurice Senart, Paris.

Wenn dieses Werk vor zwanzig Jahren erschienen wäre, so hätte es wahrscheinlich Aufsehen erregt, und der Name seines Schöpfers wäre vielleicht ebenso bekannt geworden wie der Debussys. Heute allerdings mutet uns ein Streichquartett, das seine Klangwerte hauptsächlich aus der Ganztonleiter ableitet, schon ein wenig altmodisch an. Im übrigen scheint Le Guillard mit seinem *Ganzton*quartett in dem selben Irrtum befangen wie Hába mit seinem *Viertelton*quartett. Beide glauben, daß schon die Verwendung eines neuen Tonsystems neue Werte hervorbringen könne, ja müsse. Es kommt aber darauf an, neue musikalische Gedanken zu haben, und nur, wenn diese sich mit den bisherigen musikalischen Ausdrucksmitteln nicht wiedergeben lassen, ist eine Verengerung oder Erweiterung des traditionellen Tonsystems gerechtfertigt. Auch da, wo man neuen, wertvollen Inhalt vergeblich sucht, kann freilich eine neuartige Technik reizvoll sein, zumal, wenn sie so geschickt gehandhabt wird wie in dem vorliegenden Werk. Le Guillard vereint fortschrittliches Empfinden mit gesundem Konservativismus. Im Aufbau zeigen die drei Quartettsätze jene leichte Hand, jenes formale Geschick, das ohne beste bodenständige Tradition nicht denkbar ist. Kann uns dieses Werk nicht sonderlich erwärmen, so bewundern wir gleichwohl die Feinheit und Sauberkeit der kompositorischen Arbeit, die spielerische Anmut des Ganzen. Wenn wir Deutsche uns doch von dem Irrglauben befreien könnten, daß Kammermusik immer tief, schwer, problematisch und möglichst kompliziert sein müsse. Jung, frisch, unfromm, fröhlich und schlicht soll sie sein dürfen, damit sie einmal aufhöre, vorwiegend eine ernste Angelegenheit für ältere Herrschaften zu sein. *Richard H. Stein*

PAUL HINDEMITH: *Klaviermusik, zweiter Teil: Reihe kleiner Stücke op. 37.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Das Klavier ist das Stiefkind unter den Instrumenten des heutigen Komponisten. Seine überlieferte Literatur, überragend gestaltet in der klassischen Sonatenform und klanglich ausgeschöpft von dem Zauber der Romantik, schien auf dem Höhepunkt angelangt. So ließ man das Klavier als unzeitgemäß entweder ganz beiseiteliegen oder vergewaltigte es als reines Schlaginstrument. Dies Hämmern mit dem Rhythmus bekam ihm allerdings besser, als man annehmen möchte: denn es eröffnete immerhin eine neue Ausdruckssphäre. Auf künftige Bahnen im Stil selbst wies einzig Arnold Schönberg in seinen Klavierstücken hin. Nach einer merkwürdig gleichzeitig einsetzenden Lust am Kammerkonzert mit Kla-

vier (Hindemith, Křenek, Toch, Honegger), einer regelrechten Epoche, in der wir noch zu stehen scheinen, besinnt man sich endlich wieder auf das Klavier als Soloinstrument und besitzt auch die Kraft zur neuen Stilgestaltung. Hindemiths Klaviermusik op. 37 ist *richtungweisend*. Das Klavier beginnt zu musizieren, strengste Form des Thematischen verbindet sich mit improvisiert geschwungenen Linien, Melodie steht gegen Melodie, überall hört man den von der reinen Kammermusik gewonnenen Stil heraus. Was diese Reihe kleiner Stücke auszeichnet, ist ihre Vielseitigkeit im Ausdruck: Ein Lied von unerhörter Zartheit der Wendungen, Kraft der Fugenthemen wechselt mit schwebend gehaltenen Flächen, die von fernher an Impressionismus erinnern. Einfach und überzeugend ist die aus der Melodie gewachsene Dynamik: ein Thema, das mit der Gewalt des ffff sich ankündigt, läuft in stufenweisem Abnehmen bis zum ppp zu Ende. Nirgends steht ein Zuviel, alles ist frei und doch organisch untereinander verbunden. Man möchte die Stücke ihrer Form nach eine moderne Suite nennen. Der Zusammenhang mit dem tänzerischen Element wird besonders in den letzten übermütig rhythmisierten, lustigen Melodien erkennbar. Darüber hinaus aber besitzen die Stücke die suitenhafte Aneinanderkettung der sich gegenseitig bedingenden Folge und zugleich ihre Mannigfaltigkeit der Stimmungen in Melodie, Rhythmik und Farbe. Daß das Ganze keine einfache Übertragung kammermusikalischen Stils auf das Klavier ist, sondern auch im Stil aus dem Klavier selbst erwuchs, beweisen rein klavieristische Figuren und Ablaufmittel, von denen nur das häufige Rubato genannt sei. Wie neu diese Klaviermusik auch im Technischen ist, wird am besten der Spieler selbst erfahren. *Eberhard Preußner*

GYÖRGY KÓSA: *6 Klavierstücke. Bagatellen für Klavier*. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Die sechs Klavierstücke sind die gleichen, die als Orchesterstücke auf dem Prager Musikfest und danach in Berlin unter Kleiber Aufsehen machten. Es ließe sich denken, daß sie sich orchestral erheblich günstiger darstellen als auf dem Klavier, dessen spezifischem Klangcharakter sie kaum Rechnung tragen. Die originale thematische Erfindung ist auch nach der Klavierfassung evident. Aber die Stücke sind ganz unentfaltet und für Miniaturen nicht konzentriert genug; die Themen sprengen die Dimensionen, die Stücke hören auf. Kontrapunktisch und harmonisch geht es arg grobschlächtig zu; durchwegs wird die Überzeugungskraft der Akkordik und Stimmführung durch bequeme Parallelen erkauft. Die wissende und kunstvolle Primivität Bartóks scheint dilettantisch genug als Rezept übernommen. Der Stil des Lehrers ist überhaupt das durchsichtige Vorbild, der frühere zumal; etwa der der »14 Bagatellen«, deren eine, »Elle est morte«, unter dem Titel »Hoffnungslos« schlicht imitiert wird. Kósas »Bagatellen« sind nicht anders geartet. Trotz aller Unfertigkeit jedoch und mit ihr gerade sind die Miniaturen echt; ihr offenes Ungeschick hat nichts von Routine, und bei strenger Kontrolle sollte Kósa wohl fähig sein, stichhaltige Musik zu schreiben. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

LUDWIG ROSELIUS: *op. 12. Sonate (h-moll) für Klavier*. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Die Sonate enthält drei Sätze, von denen jeder, für sich betrachtet, vollauf einer Kritik standhält, die aber in ihrer Gesamtheit der Abrundung, wie sie ein zyklisches Werk, besonders eine Sonate erfordert, entbehren. Die Gegensätze erscheinen zu kraß, als daß sie sich zu einer höheren Einheit zusammenzwingen ließen. Dies gilt für die Sätze in ihrer *Gänze*, sowie beim ersten und besonders beim zweiten auch für die *Satzteile*. Ein »duftig zartes«, dabei etwas kapriziöses Allegretto scherzando, in die Mitte zwischen ein typisches Sonatenallegro und eine wuchtige Chaconne gesetzt, die mit reichen kontrapunktischen Mitteln gearbeitet ist, muß etwas fehl am Ort wirken. Darüber täuscht auch die Bezeichnung »Intermezzo« nicht hinweg. Denn der zweite Satz einer Sonate bleibt integrierender Bestandteil. Anders wäre es noch, wenn das Intermezzo als eine unwesentliche Beigabe hypertrophisch zu drei normalen Sonatensätzen hinzuträte. Abgesehen von dieser wenig glücklichen Gruppierung der Sätze läßt sich der Komposition nur Gutes nachsagen. Erfindung und technisches Können sind gleich anerkennenswert. Dazu tritt noch ein ausgesprochenes Geschick in der Ausnutzung klavieristischer Mittel. *Roland Tenschert*

BÉLA REINITZ: *Es wird gehn ... (Ça ira ...)* 8 Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: Universal-Edition, Wien.

—: *Klabund-Lieder* für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Wir leben in einer Zeit, in der unsere Dichter laut gegen alle Romantik protestieren und das geben wollen, was wir Rhythmus der Zeit nennen. Wir leben in einer Zeit, in der auch der Musiker Gefühlsseligkeit und Pathos verwirft und ebenfalls das geben will, was wir Rhythmus der Zeit nennen. Wir leben endlich aber — Gott sei's geklagt, denn es ist so — in einer Zeit, in der Kitsch und Stimmungsmache aus allen Ecken schielt und *die* Romantik, die wir hassen, mit Überlebensgröße, nur mit umgekehrten Vorzeichen und eingehüllt in ein bißchen sachlichen Motordunst, anrollt. Warnendes Beispiel: diese Lieder. Texte von Klabund und Erich Mühsam reden vom Revoluzzer, vom Dirnenlied, vom Proletariat; dazu erklingt eine Musik, nicht etwa von Leidenschaft und Feuer, die jedes Philister- und bange Bürgerherz umwerfen, sondern von wahrhaft zu Gemüte gehender Sentimentalität. Ich will niemandem zu nahe treten, aber für Männerchor müßte manches ergreifend klingen. Die Moral von der Geschichte: Unsere Zeit riecht nach Maschinen, unser Herz, selbst bei blutigen Arbeitergesängen, ist absolut altmodisch. Das Problem einer wirklichen Arbeitermusik, eines modernen Volksliedes ist nicht damit zu lösen, daß man zeitgemäßen Text im Stile von »Ach, wie ist's möglich denn« singen läßt. Mit den »Roten Liedern« von Béla Reinitz ist es also nichts; sie schaden nur den Texten. *Eberhard Preußner*

FRANCO ALFANO: *Sonata per Pianoforte e Violoncello.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Alfano ist in Italien als Romantiker abgestempelt, ist Romantiker tatsächlich in jenem Sinn der formerischen Diffusion und rationalen Undurchsichtigkeit, den die Romanen dem Begriff beimessen. Der Ursprung jener Diffusion ist aber gewiß nicht der deutsche. Sie hat deutlich zwei Quellen: melodisch-motivisch die Rhapsodik des italienischen Folklore, harmonisch Debussy. Mit solchen Elementen sucht eine sehr gepflegte und wählerische, nur nicht eben triebkräftige Begabung die Erfahrung der thematischen Entsubstanzialisierung zu realisieren, die die scharfhörige machen mußte, ohne ihr aus eigener unangreifbarer Substanz paradox genügen zu können, wie sie es von sich fordert. Die Sicherheit des Schulgeheges gibt Alfano keineswegs völlig dran, zersetzt jedoch im Rahmen des Vorgegebenen, den er sich konzediert, alles Vorgegebene, was ihm darin erreichbar ist. Es geschieht das um den Preis einer zuweilen in der Breite ihrer Darlegung etwas ermüdenden Atomistik der Detailarbeit. Doch hält die Sonate technisch durchwegs sauber Niveau, hat ihren eigenen Ton und bringt im Intermezzo wirklich ein sehr besonderes Stück späten Impressionismus. Nur dürften die absoluten Dimensionen des Werkes zu groß gewählt sein.

Theodor Wiesengrund-Adorno

SIGFRID WALTHER MÜLLER: *Zwei Sonaten: op. 2 für Flöte und Klavier; op. 7 für Klavier und Violine.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Die Umstellung der Instrumente im Titel ist durch den Duktus oder eine Bevorzugung nicht motiviert. Das Flötenwerk beginnt mit der Proklamierung eines quartenweisen Aufbaus, das andere wirft in die delirierenden Klänge (die auch im op. 2 das Vorherrschende sind) als Signal Teile der Ganztonleiter, ohne daß beiden Momenten Ausschlaggebendes überantwortet wird. Die Spekulation in beiden Werken gründet sich auf den Akkord und möglichst grelle Verschränkungen — als ob da keck ein Bindeglied fortgelassen werde in einem wirren Konglomerat, in dem Sept und None die Fantasie »befruchten«, indes darüber oder daneben sich eine abstruse Figuration ergeht, die möglicherweise auch »thematisch« intentioniert gemeint ist; aber es bleibt beim Irrlichterieren und hemmungslos schaltender Unbekümmertheit um normalen Duktus. Eigentlich ein »Verfahren«, das als überlebt längst gekennzeichnet. Mehr fast in dem Violinwerk als in dem andern, das sich ausgangs rettend auf den Anfang nochmal besinnt, just wie die Flötenaffäre, ohne daß in beiden Fällen »die Aussicht frei, der Geist erhoben« sich kundtäte.

Wilhelm Zinne

WILLEM PIJPER: *Sonata Flauto e Piano.* Verlag: Oxford University Press, London 1926.

Der Komponist macht von allen Mitteln atonaler Schreibweise reichlichen Gebrauch, ohne die Tonalität völlig negieren zu können. Das weiche Kolorit der Klänge und Rhythmen mag sich der Flöte am stärksten angleichen. Chromatische Querständigkeiten von Hoch zu Tief tragen in ihrer Gleichzeitigkeit nicht unwesentlich zur Erzielung solcher Wirkungen bei. Die Handhabung des Rhythmischen erstrebt im Einklang mit Harmonik und Melodik größte Freiheit. Formale Entsprechungen sind ängstlich, aber nicht völlig gemieden oder doch stark verschleiert. *Siegfried Günther*

* DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART *

OPER

BERLIN: Das Schwergewicht des Opernlebens ruht in der letzten Zeit in der *Städtischen Oper*. Immer mehr wird fühlbar, wie stark die Raumbeschränkung der Staatsoper auf das Haus am Platz der Republik ihre Tätigkeit benachteiligt. Wann die Wiedereröffnung des umgebauten Opernhauses Unter den Linden stattfinden wird, ist ein Problem, mit dessen Lösung man sich nicht allzu gern beschäftigt. Der Termin hängt in der Luft wie das Haus selbst.

Beethoven und Pfitzner werden gefeiert. Bei dem ersten versteht es sich von selbst, weil ein Jahrestag mahnt, bei dem zweiten versteht es sich fast von selbst, wo *Bruno Walter* wirkt. Sein »Fidelio« bildete den natürlichen Auftakt der Städtischen Beethoven-Feier. Er ist so weihevoll, daß er wirklich für sich selbst genügen würde, um das Andenken Beethovens zu ehren. Aber wie wir wissen, genügt dies der Öffentlichkeit nicht. Auch die Staatsoper bringt ihren »Fidelio«, der ein bißchen anders aussieht.

Für Pfitzner arbeiten Staatsoper und Städtische Oper zusammen. Es fällt zunächst ein Theaterabend zugunsten der Kantate »Von deutscher Seele« aus. Mit der leidenschaftlichen Hingabe, die wir an Walter kennen und die in diesem Falle noch durch innere Beziehungen zu dem Menschen Pfitzner gesteigert ist, wird dieses Werk zum Erklingen gebracht. Es hat Höhen und auch Flachland. Es dehnt sich lang. Man ist nicht umsonst Romantiker, wenn auch verspäteter. Die berühmte Blässe des Gedankens fehlt nicht. Von der Farbe echter Romantik bis zu jener eigentümlichen, wie sie der Horizontalist Pfitzner gelegentlich erreicht, sind alle Spielarten vertreten. In dieser Kantate, die immerhin ihre Zugehörigkeit zu unserer Zeit noch bekennt, spricht sich Pfitzners Wesen sehr klar und eindringlich aus. Die Solisten, unter ihnen *Berta Kiurina*, *August Richter*, *Paul Bender*, stehen im Vordergrunde; Chor und Orchester geben Abgeschlossenes, von innen Bewegtes.

Es folgt der »Arme Heinrich«. Einst nach einer Erstaufführung in der verflossenen Königlichen Oper rasch versunken, wagt er sich nunmehr hervor in einer Zeit, die dem Wagnerischen allerhöchstens im Original noch günstig ist, und an einem Orte, der grausam ausschaltet, was ihm gegen die Zeit zu sein scheint. In München wäre der Arme Heinrich vielleicht möglich; in Berlin ist er es nicht. Dies bei einem Aufgebot von ausgezeichneten Kräften wie *Helene Wildbrunn*, *Aagard Oestvig*, *Wilhelm Rode*, *Lotte Schöne* und bei sorgsamster Behandlung der Dekorationen, die aus der Werkstatt *Hugo Lederers* stammen. Sie können gegen die Breite dieser Musiksprache nicht an, die doch bildhaft beherrscht ist. Es versteht sich, daß Bruno Walter auch hier mit ganzer Kraft verteidigt, was ihm am Herzen liegt.

Der Chronist will einmal Anachronist sein: es ist einer »Falstaff«-Aufführung zu gedenken, die diese bezaubernde Kammeroper zwar in ihrem Geiste belichtete, aber doch durch die Weiträumigkeit des Städtischen Opernhauses in ihrer Auswirkung behindert wurde. Wiederum Walter am Pult, der das feine Gewebe dieser Partitur, das sich nur in den Schlußszenen zu sehr verdichtet, bis ins letzte ausspinnt. Die Regie *Karl Heinz Martins* sorgte für Lebendigkeit; aber die verfügbaren Kräfte waren eigentlich nur als Ensemble zu genießen.

Weiter auf dem Wege der Pfitzner-Ehrung: sie bringt uns einen Heinrich Marschner, den Pfitzner neu bearbeitet hat und nun in der Staatsoper zur Erörterung stellt: den »Vampyr«, einst erfolgreich, heute aber vom Spielplan verschwunden. Sehr zu Unrecht, wie Pfitzner meint. Nicht ganz mit Unrecht, sagen wir. Pfitzner schränkt in seiner Bearbeitung das Wirken des Blaustifts ein; er hätte ihn ruhig öfter in Anwendung bringen müssen. Das Dämonische, das Lustige, wenn auch dieses mehr Eigengewächs als jenes, mag von Marschner mit dramatischem Sinn ausgedrückt sein. Nur hat er eben das Unglück, in einem Jahrhundert zu komponieren, in dem die romantische Oper Riesenschritte machte. Seine Zwitterhaftigkeit also müßte dadurch verhüllt werden, daß man Höhepunkte seines Werkes möglichst dicht zusammenrückt. Das ist hier aber nicht geschehen. Und überdies konnten weder *Theodor Scheidl* als Vampyr noch *Delia Reinhardt* als Malvida den Ansprüchen Marschnerscher Melodik und Dramatik voll gerecht werden. *Adolf Weißmann*

BRESLAU: Ihre *Uraufführung* (gleichzeitig mit Dresden) erlebte hier *Paul Graeners* lyrische Oper »Hanneles Himmelfahrt«. In den dem Himmel zustrebenden Szenen mit schön fließender Musik reichlich ausgestattet, erreicht sie doch nicht annähernd die vom Kompo-

nisten betonte besondere Absicht, die starken Gefühlswerte der Hauptmannschen Dichtung erst durch die Macht der Töne ins richtige Licht zu rücken. Im Gegenteil, die Übersetzung der milden Heilandsgestalt in einen effektvolle Kantilenen spendenden Ritter vom hohen C muß verstimmen. Die naturalistischen Auftritte im Armenhause haben ebenfalls nicht durch die Vertonung gewonnen, so geschickt sie auch der Librettist *Georg Graener* verkürzt und in »schlesisches« Operndeutsch übertragen hat. Die Aufführung, dirigiert von *Fritz Cortolezis*, inszeniert von *Josef Turnau*, war untadelig im straff geführten Ensemble. *Hilde Armbruster* gab allerdings dem Hannele ein forciert dramatisches Wesen, statt die angstvolle Schüchternheit der kindlichen Figur nach Möglichkeit herauszuheben. *Josef Witt* traf hingegen die sanfte Art des gütigen Lehrers Gottwald ebenso sicher wie die edle, pathetische Geste für den das Tor der ewigen Stadt weit auftuenden Erlöser.

Zur Karnevalszeit richtete das Stadttheater den Sullivanschen »Mikado«, die früheste Japan-Episode auf europäischen Bühnen, neu her in einer hochaktuellen — amerikanischen Ausgabe. Die niedlich trippelnde Yum Yum hatte sich in ein schnippisches Girl mit kürzestem Matrosenkleidchen gewandelt, und ihre Pensionsgefährtinnen steppten während des ganzen Abends auf der Bühne herum, als wären sie gerade der Schule des Mister Tiller entlaufen. Auch die sonstige Aufmachung kehrte sich nach der Weisung des Regisseurs *Herbert Graf* weit von Tokio ab, um sich völlig nach Neuyork zu orientieren. Es blieb gerade noch die freilich schlecht zu diesen Amerikanismen stimmende Japan-Musik Sullivans übrig, und auch ihre Namen hatte man den Untertanen des Mikado belassen. Der derbe Witz der willkürlichen Metamorphose fand beim »neuen« Publikum kräftigen Anklang, während ältere Operettenfreunde, die gekommen waren, um ihren alten Liebling wieder einmal zu begrüßen, enttäuscht seufzten: »Armer Mikado, wie hast du dich verändert!« Eine an sich durchaus überflüssige Wiederausgrabung der Halévyschen »Jüdin« gab wenigstens dem rasch zur Höhe strebenden jungen Tenoristen *Adolf Fischer* Gelegenheit, einen stimmlich sieghaften, darstellerisch klug charakterisierten Eleazar auf die Bretter zu stellen. Ausgezeichnet sekundierte ihm der unverwüstliche Baßveteran *Rudolf Wittekopf* als Kardinal Brogni. Beethoven wurde vom Stadttheater doppelt gefeiert. Ein sonntägliches Morgenkonzert, an dem der Wiener Pianist *Paul Weingarten* erfreulich mitwirkte, verlief überaus glänzend unter der Führung von Fritz Cortolezis. Die »Festvorstellung« des »Fidelio« brachte jedoch eine nicht durchweg festliche Wiederholung der vorjährigen Neustudierung der Beethovenschen Oper. Am schönsten diente dem feiertäglichen Anlaß das Orchester unter Cortolezis, insbesondere mit der hinreißenden Wiedergabe der 3. Leonoren-Ouvertüre. Leider stand sie wieder am falschesten Platz, nämlich hinter dem Kerkerakt.

Erich Freund

DÜSSELDORF: Das Gesamtergebnis mehrerer Monate: Webers »Silvana« in schon wieder vergröberter Bearbeitung und Meyerbeers »Prophet«. Intendantenkrise wird für uns das Gute haben, daß bald doch endlich wieder mit neuer Bereicherung des Spielplans gerechnet werden darf. *Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: Mit der Reprise der »Elektra«, nach 17 Jahren, hat man sich einer fühlbaren Verpflichtung entledigt: würdig entledigt. Man wird heute Hofmannsthals Psychologisierung der attischen Tragödie, ohne für noch wider die vorgebliche Schändung vorgeblich antiker Reinheit einiges Pathos aufzubringen, als das nehmen, was sie von Beginn sein mochte, nämlich ein anständiges, wenn auch arg unaktuelles Stück Wiener Kunstgewerbe. Man wird weiter mit der Salome-Partitur vertraut, die Technik des früheren Werkes aufgelockert zwar, doch damit zugleich vergröbert finden und den erstrebten Freskostil nicht arglos als Gewinn notieren, da für Freskengröße nicht die rechte Zeit ist und auch zur Entstehungszeit des Werkes nicht war, das in seinen besten Partien, harmonischen Zellen irritativer Gewalt, jene Größe selbst dementiert. Man wird endlich den Bruch vermerken, der zwischen der Oper und ihrem Finale liegt: das es mit der schwungvollen Beschwichtigung des beinahe ernsthaft entfesselten Aufruhrs so eilig hat, daß es über den immerhin dämonisch geplanten Grund des Triumphes blank hinwegmusiziert und fast des letalen Endes vergißt. Aber man muß zugestehen, daß der musikalischen Realität und der Forderung des Tages Strauß in keinem Werke näher kam als in jenem sichtlich unvollkommenen. Hier einmal schien er, ob auch unter dem Diktat eines fragwürdig klassizistischen Programmes, willens, die expressive Hörigkeit seiner Musik dranzugeben, wie wenn ihre krasseste Steige-

rung und gelungene Veräußerlichung aus sich heraus dialektisch umschlagen und der Konstruktion Raum schaffen müßte. Hier hat seine Harmonik, wie sehr auch roh und stufenarm, an der Darstellung extremer Affekte sich derart erhitzt, daß sie der Tonalität mehr als bloß episodär gefährlich wird. Hier hat das Orchester über weite Strecken einen dunklen, stumpf gebrochenen Klang, dem man die Demaskierung des neudeutschen Kolorits wohl zutrauen sollte. Kurz, die Elektra ist Straußens eigentliches Wagestück; weiter als in der ästhetischen Absicht gelegen, trieb ihn seine musikalische Natur darin, und die Vorwegnahmen des Rosenkavalier, der friedlich folgte, wirkt in der härteren Luft der Elektra als Angst vorm eigenen Mut. Immerhin, der Mut ist doch eine lange Strecke mit ihm durchgegangen, und diese Strecke bleibt uns als mahnende steinerne Landschaft. Die Aufführung unter *Krauß* war nach Umriß und vielem Detail vorzüglich, im Tempo zumal. Bild und Regie ließen diesmal der Musik ihren Raum, wie es sich für die Elektra geziemt. Aus der Zahl der Solisten hob sich wiederum Frau *Sutter-Kottlàr* heraus.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HAMBURG: Die Stadttheater-Oper hat, langsamen Schritts, der ihr eigen, endlich einen »Ring«-Teil Wagners, »Die Walküre«, in des Intendanten *Sachse* neuer Inszenierung gezeigt, die die frühere Loewenfeldtsche, keineswegs veraltete, aber weder überboten noch an praktischem Nutzen eingeholt. Daß dabei *Bockelmann*-Wotan und *Münchow*-Walküre und *Pollaks* Beeinflussung der Gesamtdiktion den reicheren Anteil weckten, ist zu betonen nötig. Die *Beethoven-Feiern* haben sich auf eine durchweg brav gediehene »Fidelio«-Darstellung erstreckt und auf die Mitwirkung am »Egmont« im Bunde mit dem deutschen Schauspielhaus. *Wilhelm Zinne*

MÜNCHEN: Es ist neuerdings üblich geworden, daß die Opernkomponisten vor der Aufführung ihrer Werke dem Publikum ein opern-ästhetisches Privatissimum lesen über ihre besonderen Absichten. So auch *Paul Klenau* bei seiner komischen Oper »Die Lästerschule«, die an der Staatsoper zur Erstaufführung kam. Was will also Klenau? »Den übertriebenen Ballast des Orchesters abwerfen und *die* Formen der Musik, die aus dem Gesanglichen entstanden (Arie, Lied, Ensemble usw.), in den Vordergrund rücken ... Ich mußte auf komplizierte Harmonien verzichten ... und so kommt es, daß die Lästerschule hauptsächlich auf Dreiklängen aufgebaut ist.« Auf diese Weise entstand ein Werk, das für unsere Zeit geradezu »provozierend« tonal und dreiklangselig ist. Klenau hat seine Grundsätze mit unerbittlicher Konsequenz durchgeführt, aber nur selten kommt der Eindruck des Gewollten und Konstruierten auf. Sein musikalisches Empfinden spricht sich in den aus der opera buffa und Spieloper übernommenen Elementen natürlich und ungezwungen aus. Bisweilen freilich ist die Substanz des Einfallsmäßigen etwas dünn, und das Räderwerk läuft streckenweise leer. Aber auch dann noch hat man seine Freude an der sauberen Arbeit. Alles in allem, die »Lästerschule« ist das ehrliche Zeugnis eines kultivierten Musikers von reifem Können, liebenswürdig in der ungebrochenen Musizierfreudigkeit und dem anspruchslosen Sichgeben seines gesund empfindenden Schöpfers. Unter *Karl Böhms* temperamentvoller und feinfühliger musikalischer und *Kurt Barrés* szenischer Leitung kam eine sehr gute Aufführung heraus, um die sich von den Sängern namentlich *Martha Schellenberg, Hedwig Fichtmüller, Hans Hermann Nissen, Julius Gleß, Carl Seydel, Erich Zimmermann* verdient machten. Die Neuheit hatte einen starken Erfolg.

Willy Krienitz

PARIS: Das in der Opéra aufgeführte Werk von *Saint-Georges de Bouhelier* »L'Impératrice aux rochers« ist ein »Mirakel«, für und durch *Ida Rubinstein* prächtig herausgebracht. Dieses Drama — es spielt in Rom — enthält einen musikalischen Teil von *Artur Honegger*, der sich im allgemeinen darauf beschränkt, Begleitung zum Vorspiel und Schluß zu sein. Die Musik wurde von den Zuhörern kaum empfunden, denn man war verwirrt: ein Schauspiel in der Oper zu sehen, war etwas Ungewöhnliches. Die Partitur, überdies nicht eine der besten ihres Autors, wird im Konzert entschieden mehr Anklang finden. — Die einzigsten Opernneuigkeiten wurden im Theater der Frau Beriza (Salle de Femina) gegeben. Hier begegnete man *Darius Milhauds* im Vorjahr in Brüssel gespielten »Les Malheurs d'Orphée«, deren Stoff der Librettist *Armand Lunel* mehr als Familiendrama als eine antike Tragödie behandelt hat. Ferner einem dramatischen Schwank von *Florent Schmitt* »Fonctionnaire 1912«, den man bereits im Konzert hörte, drei Bildern von *René Morax* »Le Ba-

ladin de satin cramoisi« mit Musik von *Robert Siohan* und endlich »Angelique«, ein Märchen in einem Akt von *Nino*, zu dem *Jacques Ibert* die Musik schrieb; wohl das am besten gelungene Werk dieser Reihe. Iberts feines Talent hat sich bereits im Konzert und in seinem Ballett »Rencontres« bewiesen. Hier hat er sich als Buffo-Musiker enthüllt, natürlich sehr modern in seiner Technik. — Über die von der »Petite Scène« in der Übersetzung von *P. Landormy* herausgebrachte Aufführung der »Didon et Enée« von Purcell kann ich leider nicht referieren. Ich reiste am Abend der Vorstellung zu den Beethoven-Feierlichkeiten nach Wien ab. *J. G. Prod'homme*

WIEN: Mit Paul Hindemiths »Cardillac« ist das atonale Schreckgespenst in die heil'gen Hallen der Wiener Oper eingezogen. Eigentlich hat man es hereingelockt, um sich dann an dem unausbleiblichen Mißerfolg zu weiden: »Cardillac« mußte schon nach der zweiten Vorstellung vom Repertoire verschwinden und durfte sich erst wieder nach Monatsfrist vor den Abonnenten der »*Theatergemeinde*« sehen und hören lassen. Der Weg, den diese Oper einschlägt, ist hart und beschwerlich und führt, sehr wahrscheinlich, in eine Sackgasse; aber nachdem man einmal eingeladen wurde, ihn zu betreten, ist es nicht sehr nobel, wenn der Einladende selbst gleich wieder so energisch abwinkt. Die Bedenken gegen den Text, der zwischen Rationalismus, romantischer Symbolik und grober Theatralik hin und her pendelt, sollen nicht unterdrückt, die mehr übermütigen als kühnen Konstruktionen der Musik, die den Stil altitalienischer Arienopern atonal parodieren, sollen nicht verteidigt werden; aber die Wiener Oper hat sich mit ihrem saloppen Verfahren dem geistreichen Experiment eines geistreichen Künstlers gegenüber mehr ins Unrecht gesetzt, als dieses mit allen seinen Unzulänglichkeiten überhaupt unrecht haben kann. Wie weit es der starre Quietismus unserer Operndirektion gebracht hat, geht aus der Tatsache hervor, daß sie den Mißerfolg eines neuen Werkes geradezu als Rechtfertigung ihrer eigenen skeptischen Haltung mit lachender Zufriedenheit in Anschlag bringt. Es war gewissermaßen eine Baissespekulation auf die konservativen Instinkte des Publikums, also jedenfalls ein unerfreuliches Geschäft, dem übrigens die gerechte Strafe auf dem Fuße folgte. Denn das Hausseengagement, das man daraufhin mit Massenets »Gaukler unserer lieben Frau« einging, der noch vor anderthalb Jahrzehnten die Kassen füllte, brachte eine arge Enttäuschung. Die Oper fand so geringe Teilnahme, daß der Fall wieder zu einem krassen, an Massenets blasser, aber meisterlicher Partitur begangenen Unrecht wurde. — Zur *Beethoven-Feier* wurde zunächst das ältere, von Richard Strauß und Hofmannsthal adaptierte Festspiel »Die Ruinen von Athen« hervorgeholt, das den wichtigsten Stücken der »Ruinen«- und »Prometheus«-Musik eine geschmackvolle, wahrhaft festliche Umrahmung gibt und als besondere Pikanterie eine köstliche Straußsche Improvisation über Beethoven-Themen enthält, an der die Großsiegelbewahrer vorschriftsmäßig Anstoß nehmen. Abschluß und Krönung der Feierlichkeiten bildete eine »Galavorstellung« mit einem neubesetzten und neuinszenierten »Fidelio«. Im musikalischen Teil gelang der Abend außerordentlich schön und eindrucksvoll. *Lotte Lehmann* sang zum ersten Male die Leonore, als Heroine der Herzlichkeit und der innigen Beseelung das traditionelle Leonorenpathos auf eine weichere, gefühlvollere Tonart stimmend; *Piccaver* den Florestan, ebenfalls mit tiefer innerer Anteilnahme und namentlich im langsamen Teil der Arie Wohllaut und Klangfülle der Stimme frei ausströmen lassend. Wobei nicht übersehen werden soll, daß beiden Künstlern der Übergang ins heroisch-dramatische Fach nicht leicht fällt und daß die Eroberung solcher Rollen nicht im ersten Ansturm vollkommen gelingen kann. — Dagegen ist *Lothar Wallersteins* zwischen Naturalismus und Symbolismus schwankende Neuinszenierung ziemlich mißlungen. Sie stellt als Gefängnishof z. B. einen Prospekt auf die Bühne, der ebensogut moderne Warenhaus- oder Bahnhofsfassade sein könnte, und läßt in der Schlußszene das Volk von Sevilla in alten Ballettkostümen hereinstürmen, als gelte es, bei einem Stiergefecht Staat zu machen oder Carmen und Escamillo zu begrüßen; wiewohl gerade dieser sinfonische, kantatenhafte Ausklang der Oper stilisierende Einheitlichkeit in Farbe, Fläche und Linie verlangt; weder bunte Trachtenschau noch drängendes Volksaufgebot oder rhythmische Armgymnastik. — Die Aufführung der alten Purcell-Oper »Dido und Äneas« im Redoutensaal wandte sich mehr an die Teilnehmer am *musikhistorischen Kongreß*, der ebenfalls in diesen Tagen der Beethoven-Feiern tagte. Indessen nahm man es mit den Forderungen der strengen Musikphilologie nicht allzu genau und ließ durch

Hans Gál den instrumentalen Teil ein wenig den Klangbedürfnissen des modernen Ohres anpassen. Die geistreiche Inszenierung der Frau *Gutheil-Schoder* versetzte den Hörer in Purcells Zeiten, ja geradezu in jenes Mädchenpensionat, in dem »Dido und Äneas« zum ersten Male von begabten Elevinnen aufgeführt wurde. *Heinrich Kralik*

WIESBADEN: Die Ära *Hagemann-Klemperer-Rother* neigt sich ihrem Ende zu, gespannte Erwartungen knüpfen sich an den durch die Namen *Bekker-Rosenstock-Zulauf* bestimmten neuen Entwicklungsabschnitt der Wiesbadener Staatsoper; Quertreiberei, wohl kaum aus künstlerischen Motiven stammend, wird auch schon spürbar. *Fritz Krenn*, *Ludwig Hofmann*, *Carl Köther*, die bewährten Träger führender Partien, sieht man mit lebhaftem Bedauern und Sorge um vollwertigen Ersatz scheiden. — Während der schon traditionell gewordenen alljährlichen Amerika-Gastspielreise *Otto Klemperers* beschränkte sich der Spielplan im wesentlichen auf die Repertoireoper. Interesse bot lediglich die Erstaufführung von Verdis »Don Carlos«, wobei jedoch die als Höhepunkt gedachte Autodafé-Massenszene sich lange nicht so stark erwies als die von wirklich innerer Musikalität belebte Lyrik des 3. und 4. Aktes. Unter der ausdrucksvollen Leitung *Artur Rothers* traten *Fritz Krenn* (Posa), *Eyvind Laholm* (Carlos) und *Gabriele Englert* (Eboli) besonders hervor, die Regie *Hans Schülers* mit den Bühnenbildern von *G. Th. Buchholz* zeigte eine seltene Mischung von Makartstil und neuer Sachlichkeit. *Emil Höchster*

KONZERT

BERLIN: Man kann wohl über die Beethoven-Feiern ohne weiteres hinweggehen Nur darf gesagt werden, daß wiederum *Bruno Walter* nicht nur mit dem Stabe, sondern auch mit dem Worte sich innerlich schön und tief zu Beethoven bekannte. Da sonst die großen Dirigenten noch nicht auf dem Schauplatz erschienen sind, kann man sich mit Muße den kleineren zuwenden: etwa *Eugen Papst*, den ich mich nicht erinnere, vorher am Pult gesehen zu haben. Er kann sich aber sehen und hören lassen. Er führt den Taktstock mit der Sicherheit eines, der sich nicht in Szene zu setzen braucht; er ist feinfühlig genug, um Mahlers 5. Sinfonie nicht nur Umriß, sondern auch Zwischentöne zu geben. Man sieht daraus, daß wir es mit einem Dirigenten zu tun haben, der die Schablone meidet. Er brachte eine Klavierspielerin mit, die wir uns merken müssen: *Ellen Ballon*, die das g-moll-Konzert von Saint-Saëns spielte. Das alte Stück, das seit vielen Jahren nicht in Berliner Konzertsälen zu hören war, wirkte fast wie neu. Der romanische Charakter dieses von Liszt so stark beeinflußten Konzerts zeichnete sich wie selten ab.

Französische Musik beginnt sich jetzt etwas bemerkbarer zu machen. Da wird der Flötist *Alfred Lichtenstein* nicht müde, uns neuere Werke aus romanischer Gegend vorzuführen. Leider aber ist die Flöte zu wenig tonangebend, um sich wirksam für neueres Schaffen einzusetzen. Aber es bringt uns *Michael Taube* mit seinem neuen *Kammerorchester* fünf Etüden für Klavier und Orchester von *Milhaud*, die bei diesem Anlaß uraufgeführt wurden. Schon Etüde ist ein Spottname. Der Schäker Darius Milhaud benutzt ihn, um seine antiromantischen Absichten zu verhüllen. Er spielt sich auch hier als Bilderstürmer auf, freilich als sehr witziger. Solistin dieses Konzerts war *Margarethe Wit*, ebenso Mozart wie Milhaud gewachsen.

Das Kammerorchester gedeiht auch da, wo man ihm ein besseres Los wünscht. *Edvard Moritz*, der uns doch schon mancherlei Freundliches als Komponist geschenkt hat, dirigiert Mitglieder des Philharmonischen Orchesters, ohne eigentlich hierfür berufen zu sein. Die Auswahl aus alter und neuer Literatur, natürlich unter gebührender Beachtung von Edvard Moritz selbst, auch die der Sängerinnen, die hier auftreten, spricht dafür, daß in diesem Falle die Mittel (anderer natürlich) den Zweck heiligen. Immerhin wäre zu bemerken, daß eine Kammersuite des Komponisten Edvard Moritz sein Geschick von neuem beweist; daß aber eine andere Kammersuite, nämlich die Erwin Lendvais, durch puritanische Kompromißlosigkeit ausgezeichnet, jedenfalls höher steht.

Es häuften sich die Klavierspieler. Man hörte wieder *Franz Osborn*, diesen jungen, ganz in unserer Zeit wurzelnden Pianisten; *Carl Friedberg*, den feingestimmten Musiker, den man sich freute, auf der europäischen Plattform wieder zu begrüßen. *Walter Rummel*, dessen umrißstarkes Spiel immer wieder Eindruck macht.

Die Revolution, wie sie in der Musik nachklingt, konnte nicht immer überzeugen. Das Vorspiel zu einem Revolutionsdrama von

Heinz Tiessen aber hat den Vorzug, die Ergebnisse alles Revolutionären, jenseits der Schlagworte, doch unter Verwendung ihres Kerns, synthetisch zusammenzufassen. Es wurde von dem Berliner Sinfonieorchester unter *Emil Bohnke* zum ersten Male aufgeführt.
Ein Wort noch zu Emanuel Moors Duplex-Klavier, einem doppelmanualigen Instrument, das den Klang steigert und die Technik erleichtert. Es ist vom Hause Pleyel erbaut und wird von *Winnifried Christie-Moor* vorgeführt. Die Tatsache, daß Legato-Oktaven mit einem Finger gespielt werden können, daß Polyphonie in neuer Klarheit und Abgestuftheit erscheint, ist beweiskräftig. Ob aber die Pianisten zu diesem Instrument abwandern, bleibt zweifelhaft. Denn ist die Erleichterung der Technik verführerisch? Im Gegenteil, aus dem Kampf mit dem Instrument, dessen Begrenzungen wir kennen, ergibt sich ja gerade das, was wir künstlerisch nennen.

Adolf Weißmann

DORTMUND: Der sinfonische Psalm »König David« von Arthur Honegger hinterließ als Neuheit im Konzert des Musikvereins etwas zwiespältige Eindrücke durch die Stärke des Ausdrucks und die mangelnde Stileinheit. Die Ausführung unter *Wilhelm Siebens* belebender Leitung mit *Ludwig Wüllner* als Sprecher war besonders in Chor und Orchester ausgezeichnet. In den *Sinfoniekonzerten* unter gleicher Führung gab es Bruckners 5., 6. und 7. Sinfonie in leuchtendem Gelingen, ferner die Neuheit der glänzend gearbeiteten »Ciaconna gotica« von *Cornelis Dopper*, einen gut geschlossenen Wagner-Liszt-Berlioz-Abend mit *Katharina Goodson* am Flügel und *Wladimir Horowitz*, der sich mit Tschaikowskijs b-moll-Konzert gut einführte, und eine ausgezeichnete Wiedergabe der ergreifenden Straußschen Tondichtung »Tod und Verklärung«. *Elena Gerhardt* vermittelte mit ihrer reifen Kunst Schubert, Brahms und Hugo Wolf, von *Paula Hegner* ausgezeichnet begleitet. Das treffliche *Amar-Quartett* spielte Mozart, Reger und Verdi.

Theo Schäfer

DÜSSELDORF: Gipfelpunkt der letzten Zeit war die *Uraufführung* der »Missa symphonica« von *Lothar Windsperger*. Das polyphone Gefüge ist trotz tonaler Bindung oft sehr kühn und gibt dem Werk stellenweise impressionistisches Gepräge. Streng thematische Entwicklung sichert die Grundfesten des sinfonischen Elementes. Dadurch führt gesammelte Kraft oft zu (nicht nur äußerlich) gewaltigen Steigerungen. Neben großes technisches Können tritt sympathische Wärme des Ausdrucks. Aus anfänglicher Zerknirschtheit hebt sich das Ganze über die strenge Gläubigkeit des »unam sanctam catholicam«, dessen Archaismus von einem einzigen Chroma durchbrochen wird, zu immer höheren Höhen naiver Musizierseligkeit. Das famose Werk, in zündender Wiedergabe dankbar aufgenommen, soll beim diesjährigen Tonkünstlerfest wiederholt werden. — Des verstorbenen *Hermann Suter* »Le Laudi« kann durch Echtheit, wenn auch nicht immer durch absolute Größe des Ausdrucks erwärmen. Durch geschickte Kürzungen würde dies Werk wohl noch gewinnen. Außer tüchtigen Gesamtkräften ein hervorragendes Quartett: *Bertha Kiurina, Maria Philippi, Karl Erb* und *Albert Fischer. Hans Weisbach*, unser begeisternder Führer, brachte an Bemerkenswertem außerdem Bruckners Sechste, zwei fesselnde knappe Stücke von *Artur Honegger, Rudi Stephans* romantische Musik für Geige und Orchester und (hoffentlich als Vorprobe) ein Bruchstück aus *Frederick Delius'* »Lebensmesse«. Zur *Uraufführung* gelangte eine Musik für Kammerorchester des einheimischen *Hanns W. David*. Ein farbiges, sympathisches Werk, das trotz aller Aphoristik nach neuen formalen Bindungen strebt.

Carl Heinzen

FRANKFURT a. M.: Der Monat stand unter der bequemen Faszination des Beethoven-Jubiläums, ohne daß, nach meiner Kenntnis wenigstens, das Datum merkliche qualitative Steigerungen der Interpretationen bewirkt oder, mit Ausnahme der schwächeren ersten Leonore-Ouvertüre, deren sich *Krauß* im Museum annahm, selten vernommene Werke herausgestellt hätte. Neues war wenig zu hören. Krauß bot, mit viel Akkuratesse, die Musik für Orchester von *Stephan*, fraglos das beste Stück des Toten, in der dunklen Introduktion und in den ersten Allegropartien voll originaler Spannung, dann freilich allzu gesättigt mit falschem Glanz. Technisch, zumal in der massiven Instrumentiertheit der gebrochenen Harmonik, dilettantisch, wenn man will, aber doch dilettantisch auch im Sinn des guten Beginns. In der Kammermusikgemeinde sang Frau *Hüni-Mihaček* sechs von Schönbergs Georgeliedern; leider nicht den ganzen Zyklus, der Auswahl kaum duldet, aber doch genug, um einem erstaunten Publikum die

singuläre und schlechthin schlagende Gewalt der Lieder zu demonstrieren, deren Stunde heute endlich gekommen sein müßte. Voraus gingen ein paar Lieder des jüngst verstorbenen *Karl Horwitz*, dessen weiches Naturell sich der Schönbergischen Strenge allzu rasch entzog, dem es überhaupt wohl an ursprünglich musikalischer Substanz gebrach, die ein gehäuftes Espressivo ersetzen möchte; dessen Lyrik aber doch ein so hohes Komponierniveau hält, wie eben allein Schönbergs Schule es garantiert.
Theodor Wiesengrund-Adorno

HAMBURG: Beethoven wird unter *Muck* in den *Philharmonischen Konzerten* erst im Mai mit siebentägiger Beethoven-Reihe gefeiert. Im letzten Muck-Konzert war Liszts »Faust« eine glänzende Tat von werbender Kraft, der als Beethoven-Huldigung (von *Karl Erb* gesungen) die Florestan-Arie in der *Urfassung* (etwas gedehnter als die zweite Fassung, mit teils anderem Text, ohne die F-dur-Vision in ihrer spannend dramatischen Wirkung) vorangestellt und ehrfürchtig entgegengenommen wurde. Ergiebig dafür die *Beethoven*-Ehrung in den Philharmonischen *Papst*-Konzerten, wo die zweite Josefs-Kantate, der »Elegische Gesang« und die »Schlacht bei Vittoria« als besondere Seltenheiten erklangen und das »Heiligenstädter Testament« (dessen *Handschrift* die hiesige Staatsbibliothek als einzige Beethoven-Reliquie hütet) gesprochen wurde. Muck als Wissender um das Bruckner-Mysterium zeigte sich an der »Neunten«.
Bei Papst ist *W. Waltershausens* »Krippenmusik« als Neuheit beachtet; etwas länglich, gelegentlich gar spekulierend in verschränkter Harmonik; doch im ganzen — mit dem letzten (dritten) F-dur-Satze vorweg — freundlich anklingend. *Ernst Blochs* »Schelomo« (d. h. Salomo!), hebräische Cello-Rhapsodie mit viel Klageton, aber guter Mitgift für den Solospieler *(Sakom)*, hat wenigstens diesem Nutzen geschaffen. Ganz neue Kammermusik von einem jungen hiesigen *Wilhelm Mohr* (Serenade, Quintett) verriet dessen natürliche Begabung. Unter *Sittards* Leitung ist *Kurt Thomas*' neue »Markus-Passion« hier erstmals gesungen. Experimente mit Ganztonskalen und eigentliche Extravaganzen (wie in der a-moll-Messe) fehlen. Schwierigkeiten anderer Art ergeben sich aus den motettenhaft durchkomponierten Erzählerpartien. Zwischen Introitus und Gratiarum actio ist markant noch die Kühnheit, die direkten Heilandsworte achtstimmig chorisch homophon zu singen. Phantasie und Unternehmungseifer, Andachtsfülle und Können sind überall wirksam. Der *Berliner Domchor* hat hier viel Anteil geweckt. Ebenso *Edw. Fischer* mit Vivaldi-Bach, *Luise Gmeiner* als erfolgreichste Solistin und die Quartette *Rosé, Busch, Guarneri. Willy Burmester*, der 50 Jahre nun öffentlich konzertiert, wurde anläßlich seines Jubiläumskonzerts und als Hamburger geehrt durch Senatsverkündung, daß nach ihm eine *Straße Hamburgs* benannt wird und daß ihm — als erstem — die hiesige Universität (für deren Wohlfahrtsabsichten Burmester konzertierte) die goldene Ehrendenkmünze verleiht. *Wilhelm Zinne*

KÖLN: Die Große Messe in g-moll von *Walter Braunfels*, die in einem *Gürzenichkonzert* ihre erfolggekrönte *Uraufführung* fand, ist ein Riesenwerk geworden, das in den Ausmaßen und technischen Anforderungen (gemischter Chor, Soloquartett, Knabenchor, Orgel und großes Orchester) das vor fünf Jahren entstandene Tedeum des Komponisten noch überbietet. Braunfels hat nicht nur darin, daß er an die Stelle der hl. Wandlung ein Orgel-Interludium eingeschaltet und den sechs feststehenden Meßteilen ein Offertorium hinzugefügt hat, das dem Choral des hl. Namens Jesu entnommen ist, eine »liturgische Gesinnung« bezeugt. Auch sonst hat er liturgische Motive aufgenommen, sie jedoch oft verändert und andere im Geiste des Messegesangs neu erfunden. Braunfels knüpft an die Tradition an, aber mit der Freiheit des romantischen Musikers, der sich von künstlerisch beengenden Bindungen löst, um gegenüber der Aufgabe des kirchlichen Bekenntnisses eine persönliche Haltung zu gewinnen. So ist das Werk in der betonten Breite des Aufbaus, in der Steigerung der Mittel und Wirkungen dennoch eine Konzertmesse. Braunfels lebt sich in der romantischen Expansion aus und erweist seine Berechtigung dazu kraft der Überzeugungsfähigkeit seiner Sprache und eines überlegenen Kunstverstandes, der die Gesetze von Form und Gestaltung meisterlich beherrscht. Die Durchführung und Gliederung so großer Sätze wie des Gloria und des Credo, ihr Aufbau in starken Gegensätzen und Steigerungen ist höchst kunstvoll und mächtig, obwohl der Komponist in dem Ineinanderwirken verschiedensten Ausdruck erfordernder Textteile, in musikalisch »durchbrochener Arbeit« sowie dadurch, daß er öfters eine Stimmung erst entwickelt, ein romantisch verwurzeltes Mischgefühl bekundet, das harmonische und instru-

mentale Farbenwerte in die Auslegung des Textes einbezieht. Diese Interpretation weicht in manchem von dem ab, was der Hörer von anderen Messen gewöhnt war. Doch trägt die Schwungkraft des musikalischen Bekenntnisses die Spannung lyrischen Gefühls in der Verteilung auf Soli und Chor, die sich in der schwierigen Fuge am Schluß des Credos zur Ekstase steigern. Meisterhaft ist im Credo auch die Verwendung des Knabenchors, der gleich dem Cantus firmus über dem Ganzen schwebt. Der Sinn einer Namen-Jesu-Messe wird überall fühlbar durch eine inbrünstige Betonung aller Stellen, die sich auf Christus beziehen. Besonders glutvoll singt das Benedictus, das noch einen weltlichen Anklang an Wagner bringt. Die Aufführung war eine Glanzleistung aller Beteiligten unter *Abendroths* Führung. Als Solisten wirkten *Amalie Merz-Tunner*, *Rosette Anday*, *Ventur Singer* und *Heinrich Rehkemper*. *Walther Jacobs*

LEIPZIG: Unter den künstlerischen Veranstaltungen, die für Leipzig im Frühjahr und Herbst die Messe mit sich bringt, darf das Messekonzert der *Thomaner* dieses Mal eine besondere Beachtung beanspruchen. Längst haben die Thomaner unter *Karl Straubes* Leitung ihre eigentliche Tätigkeit (die Motetten des Freitags und Sonnabends in der Thomaskirche) erweitert, und manches geistliche und weltliche Chorwerk ist in eigenen Konzerten im Laufe der letzten Jahre von ihnen zur Erstaufführung gebracht worden. In diesem Messekonzert trat der unvergleichliche Chor für das jüngste Chorwerk von *Kurt Thomas* ein, dem jugendlichen Leipziger Tonsetzer, dem in diesem Jahr der Beethoven-Preis der Staatlichen Akademie der Künste zuerkannt worden ist. Das neue Werk, eine »Passionsmusik nach dem Evangelisten Markus« (op. 6), stellt einen gewichtigen Versuch dar, die seit Mitte des 17. Jahrhunderts aus der Geschichte verschwundene Form der Motettenpassion wieder zu Ehren zu bringen. Die Passionserzählung ist in allen ihren Teilen im mehrstimmigen Chorsatz wiedergegeben, bis auf einzelne ganz kurze Einschaltungen, die Thomas einem einstimmigen Chor anvertraut. Doch sind diese wenigen einstimmigen Stellen nicht etwa psalmodierend, also in dem einförmigen Sprechton der älteren Choralpassion gehalten; sie zeigen vielmehr die melodische Linie der Rezitative, wie sie aus den Passionswerken Bachs jedem genugsam bekannt sind. Den motettenartigen Chorsatz selbst hat Thomas ganz frei gestaltet, keinem anderen Gesetz folgend als dem jeweiligen Affekt der vertonten Rede oder dem dramatischen Gehalt der geschilderten Situation. Auf diese Weise hat sich ein Stil herausgebildet, den man als eine Art musikalischen Mosaiks bezeichnen könnte. Oft sind in den Umfang weniger Takte die verschiedensten Kompositionstechniken hineingezwängt, rezitativische Einstimmigkeit, schlicht choralmäßige Homophonie, fugierte Sätzchen und mehrstimmige Chorsätze bis zu voller Achtstimmigkeit. Der Gesamteindruck des Werkes in stilistischer Beziehung ist daher der einer recht beträchtlichen Unruhe. Dafür vermögen aber viele Stellen des Werkes inhaltlich aufs stärkste zu fesseln, bekunden Tiefe und Leidenschaftlichkeit des Empfindens. Überraschend wirkt die Sicherheit, mit der an der einen Stelle ein dramatischer Akzent gegeben wird, an der anderen ein einzelnes Wort mit einem Male hervorgehoben erscheint, seinen ganzen Gefühls- und Stimmungswert offenbarend. Das Werk hinterließ bei seiner Aufführung in der Thomaskirche einen gleich starken Eindruck wie seinerzeit die a cappella-Messe, die von Leipzig aus auf das Tonkünstlerfest in Kiel wanderte. Und wenn man auch über die Zukunft des noch im jugendlichen Alter stehenden, preisgekrönten Komponisten nicht überflüssige Prophezeiungen in die Welt setzen will, so darf doch mit Sicherheit vermutet werden, daß sich seine Begabung in der Hauptsache auf das Gebiet der Chorkomposition erstreckt. Wenigstens macht das, was vorläufig an Kammermusikwerken aus seiner Werkstatt hervorgegangen ist, nicht durchweg einen gleich starken Eindruck wie die chorischen Werke.

Im Sonderkonzert des Gewandhauses zur Messe erschien nach mehrjähriger Pause wieder einmal *Hans Knappertsbusch* in Leipzig am Dirigentenpult. Die seit seinem Scheiden aus dieser Stadt zurückgelegte künstlerische Laufbahn, die ihn bis zur Stellung des Münchner Operndirektors führte, hat an seiner großen Natürlichkeit gottlob nichts geändert. Unter den deutschen Dirigenten der Gegenwart ist er der absolute Musikant, jugendlich frisch in seinen Tempi, voll gesunder Sinnlichkeit im Kolorit, dabei dirigiertechnisch virtuos im besten Sinne des Wortes und die Partitur bis in die letzten Einzelheiten beherrschend. Sein stilistisches Empfinden ist in diesen Jahren offensichtlich subtiler geworden. Das bewies insbesondere die Art, wie er Mozarts Jupitersinfonie musizierte. Auch die verminderte Be-

setzung des Streichkörpers trug hier dazu bei, dem Orchesterklang die rechte mozartische Leichtigkeit zu geben.

Die bereits seit Wochen einsetzenden Beethoven-Feiern in Leipzig zu einer einheitlichen Veranstaltung zu vereinigen, ist leider nicht gelungen. Was von Beethoven-Feiern veranstaltet worden ist, geht zum guten Teil nicht über das hinaus, was man ohnehin jährlich an Beethovenschen Werken in den Konzerten hört. Hervorgehoben zu werden verdient die Leistung *Max Pauers*, der an sechs Abenden sämtliche Klaviersonaten Beethovens zum Vortrag brachte. Im *Gewandhaus* kamen bisher im Rahmen des Beethoven-Zyklus einige Kammermusikwerke (in der Reihe der Gewandhaus-Kammermusiken), ferner Orchesterwerke unter *Felix Weingartner* und die Missa solemnis unter *Georg Dohrn* zur Aufführung, der in letzter Stunde für den durch eine Handverletzung verhinderten Karl Straube einspringen mußte. Erst Ende April wird diese Beethoven-Feier des Gewandhauses ihren Abschluß finden mit einer Aufführung der 9. Sinfonie durch *Furtwängler*. *Adolf Aber*

LONDON: Der Stern Beethovens leuchtet zu mächtig; neue Werke fallen fast in das Gebiet der unzeitgemäßen Betrachtungen. Man kann es einem Lebenden wie Holbrooke kaum verargen, daß er auf eine Rundfrage, was Beethoven ihm sei, die mürrische Antwort gab, man möchte sich doch lieber mit den Lebenden befassen, für die großen Toten sei schon gesorgt. Und daran ist viel Wahres. Die verschiedenen Beethoven-Feiern spielten sich vor ausverkauften Häusern ab, aber das vorletzte Konzert des *Queens Hall Orchestre*, das ein neues Konzert von *Dann Ethel Smyth* für Violine, Horn und Orchester nebst der hier unbekannten 6. Sinfonie Miaskowskijs brachte, war nicht gerade gut besucht. Kein Wunder, daß Chappell & Co., die seit Jahren für die Defizite des Queens Hall Orchestre aufkommen, die Schreckensnachricht verbreiteten, sie hätten es satt, finanziell für eine Kunst aufzukommen, die das Publikum nicht unterstützen wolle. Somit wäre das vorletzte Konzert, das vorletzte im buchstäblichen Sinn gewesen. Ob es dabei bleibt? Vedremo. Immerhin war das Smythsche Konzert durchaus interessant, und es würde mich nicht wundern, wenn es in den Ländern, zu deren Propheten Ethel Smyth nicht gehört, großen Erfolg hätte. Klare Thematik, viele pikante Einfälle. Die Erfindung fließt hier leichter bei der ehemaligen Brahms-Schülerin als in ihren Jugendwerken, vielleicht weil ihr die Technik in Fleisch und Blut übergegangen ist. *Jelly d'Aranyi* und *Brain* spielten die schwierigen Solopartien vortrefflich. — Die Sinfonie hat nicht viel Neues zu sagen, braucht aber 50 Minuten dazu. Gedanke: die Revolution. Das hie und da auftauchende, im letzten Satz endlich drohend dahinbrausende »Dies irae« spielt eine der »Handlung« durchaus angemessene Rolle darin. Warum aber in den ersten Sätzen das Thema ausgerechnet mit der »Celesta« vermählt ist, ist mir als begriffliche und instrumentale Inkongruenz unklar. Die kontrapunktische Verbindung der »Carmagnole« und des »Ça ira« mit dem »Dies irae« war gut gemeint, hätte aber effektvoller sein können. Tschaikowskij, mit dessen Rhetorik und flüssiger Melodik Miaskowskijs Kunst viel gemein hat, hätte das besser gemacht. — Eine neue Quartettverbindung, die in bezug auf Ausdruck und feine Phrasierung noch manches zu lernen hat, spielte, unter der Führung *Bessie Rawlins*, ein neues Quartett von *Arnold Bax*. Es fehlt dem Quartett an richtigen Kontrasten, es ist wie ein Teppichmuster, in dem dieselben Farben in veränderter Ordnung wiederkehren, dagegen vermißte ich eine gewisse Homogenität in der Erfindung. Warum verbinden sich im Finale irische mit russischen Weisen und selbst mit einem bekannten Halleluja? — Was ein Moderner mit letzterem anfangen kann, zeigte *Honegger* in einer von ihm selbst geleiteten Aufführung »König David«, um die sich die *Britisch Broadersting Co.* wiederum sehr verdient gemacht hat. Ein Meisterwerk, über das sich viel sagen ließe, das aber in Deutschland hinlänglich bekannt sein dürfte. Ein neues Ballett von *Gustav Holst* »Der Morgen des Jahres«, eine Art »Frühlingserwachen«, allerdings nicht im Wedekindschen Sinne, schien etwas blaß nach der kraft- und saftvollen Sprache Honeggers. Volksweisen und -tänze spielen auch darin wieder eine Rolle — das Ballett wurde um ihretwillen geschrieben —, musikalisch kommt dabei aber nicht viel heraus, doch mag es mit der Choreographie besser wirken. Über die vielen Beethoven-Veranstaltungen muß ich mich leider kurz fassen. Die *B.B.C.* sandte die vollständige Aufführung Fidelios durch den Äther, die *Philharmonie* brachte die Missa solemnis — beide in einem so raschen Tempo, daß die Sänger kaum zu Atem, die Zuhörer nicht zum vollen Genuß kamen, ferner die Chorfantasie, die die *B.B.C.* wiederum gab, im Beethoven-

Konzert mit der Achten als Hauptnummer, die *Zemlinski* mit wohltuend maßvollen Tempi dirigierte. *Lamond* spielte Sonaten, *Goldenberg* und Frau *Kwast-Hodapp* beide das G-dur-Konzert — und beide in klassischer, fein abgetönter Weise; *Orloff* das C-dur-Konzert, das man sonst selten hört, und nächste Woche *Abendroth* die 1. und 9. Sinfonie. Dieser bedeutende Kapellmeister steht hoch in der Gunst des Publikums: das kommende Lt.Co.-Konzert ist bereits ausverkauft, und mit der Vierten von Brahms, bei der ich allerdings die philosophische Abklärung im ersten Satz ungern vermißte, erwarb er sich einen sonst wohlverdienten, beispiellosen Erfolg.

L. Dunton Green

MAGDEBURG: Wie die Oper, so kulminiert auch die Konzertspielzeit erst nach ihrem Ende zu. Die Mitteldeutsche Theaterausstellung gibt hierzu den Anlaß. In den diesjährigen Programmen des Städtischen Orchesters suchte ihr Dirigent, *Walter Beck*, wieder den Anschluß an die neueste Zeit herzustellen. Allerdings meistens nur so, daß ältere Meisterwerke neuesten Stilrichtungen eine Art von Schlepperdiensten erweisen. Während der musikalische Expressionismus äußerster Prägnanz in Musikzentren bereits abebbt, gewann er in der Provinz kaum noch einigen Boden.

Immer gern gesehene Gäste sind die *Berliner Philharmoniker*. Es fällt auch dies Jahr auf, daß klangvollste Künstlernamen Magdeburg links liegen lassen. Der leichtverständliche Grund lag im geringen Besuche solcher Veranstaltungen. Das dürfte sich überhaupt erst bessern, wenn sich die wirtschaftliche Lage großer kaufmännisch und industriell eingestellter Provinzstädte merklich gehoben hat. Die großen Gesangvereine leben seit Jahren von der Aufführung tantiemefreier Werke. Zu neuerer Musik zu greifen, bleibt des Erfolges wegen riskant. Verdienste um den Kammermusiksaal erwarb sich auch dies Jahr wieder der von *Martin Jansen* eingerichtete Madrigalchor. Und zwar mit Werken von altitalienischen Meistern, Cornelius, Hugo Wolf, Reger, Wolfrum u. a. *Max Hasse*

MÜNCHEN: Des Beethoven-Jahres gedachte München mit einem lose gefügten Zyklus von neun großen Konzerten, in denen durch die *Musikalische Akademie* mit *Lehrergesangverein (Hans Knappertsbusch)*, den *Konzertverein (Siegmund v. Hausegger)*, die *Konzertgesellschaft für Chorgesang (Hanns Rohr)*, den *Bach-Verein (Ludwig Landshoff)* und die *Akademie der Tonkunst* die meisten Sinfonien, die Missa solemnis, die C-dur-Messe und Kammermusikwerke, zum Teil wiederholt, aufgeführt wurden. Der Todestag selbst erhielt die würdigste Weihe durch ein von der *Theatergemeinde* veranstaltetes Konzert *Hans Pfitzners* mit dem Konzertvereinsorchester (Solist *Felix Berber*). Eine Morgenveranstaltung des *Nationaltheaters* ließ den »jungen Beethoven« zu Worte kommen. Neues lernte man während der Berichtszeit nur wenig kennen, unter dem wenigen allerdings ein Werk erster Ordnung, die Deutsche Vesper op. 72 von *Joseph Haas*, die der glänzend disziplinierte *Domchor* unter *Ludwig Berberich* an einem Haas-Abend zur *Uraufführung* brachte. Diese fünfstimmige Vesper a cappella gemahnt in ihrer kühnen Polyphonie, dem reinen Stil, dem streng religiösen Charakter und in der Intensität des Gefühlsausdruckes an die größten Werke aller Kirchenmusik. Eine Meisterschöpfung. Die anderen Neuheiten des Abends, zwei von *Milly Berber-Mildner* (Violine) und *Hermann Sagerer* (Orgel) vollendet vorgetragene Kirchensonaten und die »Gesänge an Gott« erreichten nicht die ragende Höhe der Vesper, wenngleich sie in einzelnem, wie ganz selbstverständlich bei Haas, viel des Fesselnden bieten. Die beiden ausgezeichneten Münchener Musiker *Valentin Härtl* (Bratsche) und *Franz Dorfmüller* (Klavier) setzten sich für vier neue Bratschensonaten atonaler Provenienz ein. Otto Siegl war mit seinem op. 41 vertreten, das zweifellos eine starke Begabung verrät, aber durch das harte Nebeneinander von alten und neuen Elementen keine einheitliche, überzeugende Wirkung übt. Auch die Fantastische Suite von Hermann Reutter hinterließ trotz aller deutlich verspürbaren musikantischen Kraft einen zwiespältigen Eindruck. Die Werke von Arthur Honegger und Paul Hindemith (op. 25 Nr. 4) zeigten ihre Väter in keinem neuen Lichte. In *Lilly Reiff-Sertorius*, die einen eigenen Kompositionsabend gab, lernte man ein liebenswürdiges, formgewandtes Talent kennen.

Willy Krienitz

PARIS: Die großen sinfonischen und die anderen Konzerte haben Beethoven bis zum Überdruß die ganze Saison hindurch gefeiert. Die letzten Wochen brachten nicht weniger als fünf Aufführungen der Missa

solemnis: in der Notre-Dame, in der Madeleine, in der Sorbonne und anderswo. In den von *Doyen* in der Olympia dirigierten Konzerten spielte Frau *J. Weill* nach dem C-dur-Konzert das unvollendete in D-dur. Dazwischen las *Blanche Albane-Duhamel* das Heiligenstädter Testament. Die »Société de musicologie« veranstaltete einen Abend mit ungedruckten Werken, die von ihrem Entdecker *Saint-Foix* erläutert wurden. — Den Jungen — sie wurden ungeduldig ob all der Veranstaltungen für den »vieux sourd«, wie Debussy sagte — blieb doch noch Platz auf den Programmen. Bei den Colonnes führte *Pierné* eine sinfonische Dichtung von Respighi: »Ballade des gnômides« auf, ferner »Les Adieux« von *Beydts*, wenig originelle Musik auf ein Gedicht von *H. Régnier*, und »Salammbô« von Florent Schmitt, die besser aufgenommen wurde als seinerzeit als Begleitmusik für einen Film in der Opéra. »Introduktion und Allegro« von Arthur Bliss und »Les Guèpes«, eine Ouvertüre Ralph Vaughan-Williams dirigierte *Anthony Bernard* an der Spitze desselben Orchesters. Bei den Lamoureux bot *P. Parey* eine sinfonische Dichtung von *Servoz* (nach Victor Hugos »La Conscience«) und drei Lieder von Georges Migot. In den Pasdeloup-Konzerten, wo russische Musik sehr in Gunst steht, widmete d'Agreneff zwei Abende seinen Landsleuten und brachte als eigene Komposition »Le Silence«, eine sinfonische Dichtung nach Edgar Allan Poë und volkstümliche Gesänge zu Gehör. Die »Société nationale« gab als Erstaufführungen: ein Trio von Fräulein J. Barbillion und »Mélodies arabes« von Perez, drei Variationen für Klavier von Mompou, »Parc d'attractions« von Blancafort, zwei Melodien von C. P. Simon, »Rhapsodie napolitaine« von Tedesco usw. usw. *J. G. Prod'homme*

WIEN: Die *Beethoven-Zentenarfeier* hielt durch Wochen den ganzen öffentlichen und privaten Musikbetrieb in Atem; oder, richtiger, der geweihte Name gebot Einhalt dem Betriebe und lud zur Einkehr und Besinnung. Als zur Festveranstaltung, die die offizielle Feier eröffnete, Vertreter der ganzen Welt aufmarschierten, war dies in der Tat irgendwie Manifestation allgemein menschlicher Solidarität im Namen Beethovens. Wenn sich zur Zeit des Wiener Kongresses die gekrönten Häupter vor dem Schöpfer der »Schlachtensinfonie« verneigten, so lautete diesmal das Motto der imposanten Huldigung: Alle Menschen werden Brüder! ... Das Programm enthielt: eine eindrucksvolle Aufführung der Missa solemnis unter *Franz Schalk*, vorzüglich insbesondere in den Chor- und Orchesterwirkungen; ein Orchesterkonzert, in dem *Weingartner*, von alter Beethoven-Begeisterung getragen, die Eroica dirigierte, *Ignaz Friedmann* das G-dur-Konzert spielte, oder eigentlich ins Romantisch-Gefällige umdichtete, und *Pablo Casals* als Leiter der Achten leicht erreichbare Dirigentenlorbeeren pflückte; einen intimen Kammermusikabend mit dem meisterlichen *Rosé-Quartett* und *Franz Steiner*, der die Lieder an die ferne Geliebte mit verklärtem Ausdruck vortrug, und einen mehr ins Breite und Weite wirkenden Sonaten- und Trioabend mit *Huberman*, *Casals* und *Friedmann*. Ein historisches Konzert — Meister des 18. Jahrhunderts — war den Vorläufern Beethovens und der Wiener klassischen Schule gewidmet, und in einer Vormittagsveranstaltung der ehemaligen Hofburgkapelle brachten die wohldisziplinierten *Wiener Sängerknaben* mit ihren lichten, lieben Kinderstimmen »Gotische Mehrstimmigkeit« zu Gehör, Musik aus dem 13., 14. und 15. Jahrhundert, deren unheimliche Zauberkraft den faszinierten Hörer in das ferne Land mittelalterlicher Mystik entführte. Diese überaus interessante Produktion wandte sich an die Teilnehmer am »*Musikhistorischen Kongreß*«, denen zwischen den zahlreichen Opern- und Konzertgenüssen nicht allzuviel Zeit für ihre eigentliche wissenschaftliche Betätigung übrigblieb. Vor dem Kongreß, zu dem *Guido Adler*, der unermüdliche Organisator und der verehrte Doyen der Wiener musikhistorischen Schule, gerufen hatte, erhob sich eine schier unübersehbare Fülle von Material, das an den vier Halbtagen, die zur Verfügung standen, eben nur sehr kursorisch überblickt werden konnte. Der öffentlichen Sitzung, in welcher *Hermann Abert* und *Romain Rolland* über Beethoven, *J. Dent* über Purcell und insbesondere über die Münsterer Aufführung von »Dido und Äneas« sprachen, folgten die eigentlichen Beratungen der fünf Sektionen — Beethoven *(Marx)*, Musikgeschichte *(Ficker)*, Kirchenmusik *(Müller*-Paderborn), Ästhetik *(Lach)* und Bibliographie *(Haas)* —, wobei sich die Redner zeitlich sehr beschränken und alle weiteren Diskussionen vermeiden mußten, so daß es gerade nur zu einer flüchtigen Fühlungnahme kommen konnte, die vielfach den Wunsch nach innigerem Kontakt in thematisch enger gezogenen Grenzen aufkommen ließ. *Heinrich Kralik*

ZEITGESCHICHTE

OPERNSPIELPLAN

BERLIN: Die *Staatsoper* hat Leoš Janáčeks Oper »Die Sache Makropulos« zur *deutschen Uraufführung* erworben.

BRESLAU: Das Opernhaus hat für den Mai die *szenische Uraufführung* von *Händels* Oratorium »Belsazar« in eigener dramaturgischer Einrichtung vorbereitet.

DARMSTADT: Anläßlich der Beethoven-Feiern kam am Hessischen Landestheater das Ballett Viganos »Die Geschöpfe des Prometheus« oder »Die Macht der Musik und des Tanzes«, zu dem Beethoven die Musik schrieb, dessen Text sich jedoch nur in einer kurzen und ungenauen Beschreibung Ritornis erhalten hat, in der rekonstruktiven Neugestaltung eines jungen Schweizers, des Baslers Fritz Lodewig, als kosmisch kultisches Weihespiel zur *Uraufführung*.

HAMBURG: *Mussorgskijs* komische Oper »Der Jahrmarkt von Sorotschintzi« gelangte unter Leitung von *Hans Wölffer* in der Hamburger *Volksoper* zur Erstaufführung.

MAILAND: An der *Scala* gelangte die Oper »Madame di Challant« von *Carmine Guarino* zur *Uraufführung*. — Die Premiere des Straußschen »Rosenkavalier« hatte unter musikalischer Leitung von *Panizza* einen großen Erfolg.

WARSCHAU: Im *Großen Theater* erlebte eine neue Oper von *Ludomir Rozicki* »Beatrice Cenci« ihre erfolgreiche *Uraufführung*.

WIEN: Julius Zaiczik-Blankenaus »Kaiserin Theodora« wurde von der *Staatsoper* zur Aufführung angenommen.

KONZERTE

BERLIN: Beethovens so gut wie unbekannte, nie aufgeführte Kantate auf den Tod Josephs II. gelangte mit neuem Text von *A. Weidemann* als »Kantate auf den Tod Jesu« am Karfreitag in der *Neuen evang. Garnisonkirche* durch den *Nendzaschen Chor* (Dirigent: *E. Nendza*) zur ersten Wiedergabe.

HEIDELBERG: *Heinz Jolles* veranstaltete auf Einladung des Musikwissenschaftlichen Institutes der Universität in der zweiten Hälfte des Wintersemesters eine Reihe von Hörstunden, in denen er Beethovens fünf Klavierkonzerte und die Chorfantasie erläuterte und vortrug. Da diese Einrichtung eine sehr warme Aufnahme fand, wurde er aufgefordert, die Hörstunden im Sommer mit *Beethovens Klaviersonaten* fortzusetzen.

JENA: Unlängst fand unter starkem Beifall ein Abend mit Werken der Jenaer Komponisten *Georg Böttcher*, *Heinrich Funk*, *Georg Winkler* statt. Zur *Uraufführung* gelangten Lieder und Duo für Violine und Klavier von G. Böttcher, Lieder und ein Zyklus Klavierstücke von H. Funk, Lieder und eine Suite für Klavier von G. Winkler.

MÜNSTER: *Ludwig Webers* »Musik für Streicher« kam unter Leitung von *Rudolf Schulz-Dornburg* zur *Uraufführung*. Das Werk erscheint demnächst im Verlag Georg Kallmeyer in Wolfenbüttel.

TEL-AWIW: Den Bemühungen des ehemaligen Mitgliedes der Wiener Philharmoniker *Fritz Saphir* ist es gelungen, hier ein ständiges *Sinfonieorchester* zu gründen. Im Dezember v. Js. fand unter Leitung von *Hopenko* das erste Konzert statt.

TAKARADZUKA: Auch Japan feiert Beethovens 100. Todestag. Ein aus Japanern bestehendes Orchester spielte unter der Leitung von *Josef Laska* die 5. Sinfonie. Am 26. März wurde der Trauermarsch aus der Eroica, die 6. Sinfonie und das Klavierkonzert in G-dur aufgeführt, ein letztes Konzert bringt: Leonoren-Ouvertüre Nr. 1, die 7. Sinfonie und das Violinkonzert. Die Zeitungen veröffentlichten aus Anlaß des ersten Konzertes eine Würdigung des deutschen Meisters und begeisterte Berichte über die Aufnahme dieser Beethoven-Feier.

* * *

Der *Rheinische Madrigalchor* trat auf Einladung der Corporazione Nazionale del Teatro in Mailand eine Konzerttournee durch *Italien* an. Der Chor wird unter Leitung von *Walther Josephson* in Neapel, Rom, Livorno, Mailand etc. singen.

Hermann Suters Oratorium »Le Laudi« setzt erfolgreich seinen Weg durch die Konzertsäle fort. Das Werk wurde bisher in 45 Städten des In- und Auslandes zum Vortrag gebracht.

TAGESCHRONIK

Die *Göttinger Händel-Opern-Festspiele*, in diesem Jahr zum siebenten Male veranstaltet, werden in der Zeit vom *22. bis 28. Juni* stattfinden. Die Leitung liegt in den Händen von *Hanns Niedecken-Gebhard* (Münster) und *Rudolf Schulz-Dornburg* (Münster). Zur *Uraufführung* ist vorgesehen die Oper

»Radamisto« in der Bearbeitung von Dr. Wenz (Darmstadt) und eine Wiederholung der Oper »Ezio«. Nähere Auskunft erteilt die Geschäftsstelle R. Kuhnhardt, Göttingen.

Das *Zweite Händel-Fest der Deutschen Händel-Gesellschaft* findet in diesem Jahr in *Kiel* statt. Es ist für die Zeit vom 7. bis 9. Oktober geplant.

In *Bad Mergentheim*, der einzigen Stadt nach Bonn, in der Beethoven in Deutschland gelebt hat, wird Mitte Juni zusammen mit den Eröffnungsfeierlichkeiten des neuen Kursaales eine Zentenarfeier veranstaltet, in deren Mittelpunkt die Einweihung einer *Beethoven-Gedenktafel* an dem Hause auf der Schütt, in dem Beethoven einst wohnte, stehen wird.

In *Siegen* (Westfalen) findet vom *10. bis 12. Juni* als Beethoven-Feier das *2. Westfälische Musikfest des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer* statt.

In der Pfingstwoche (7. bis 11. Juni) wird die *3. deutsche Orgeltagung in Freiberg i. Sa.* sein. Sie wird einberufen vom Landesverein der Kirchenmusiker Sachsens und wird sich vor allem der Frage einer Wiedergeburt der Orgel als Kultinstrument widmen. Prospekt mit näheren Angaben wird vom Bärenreiter-Verlag, Augsburg, oder der Tagungsleitung in Freiberg, Hotel Karsch, Am Bahnhof 9, kostenlos abgegeben.

Für die Pfingsttage ist in *Aachen* ein großes *Niederländisches Musikfest* unter Leitung von *Peter Raabe* vorgesehen.

Das von der *Internationalen Gesellschaft für neue Musik* veranstaltete »*Frankfurter Musikfest 1927*« wird das folgende Programm aufweisen: 30. Juni. Oper: Ferruccio Busoni: »Doktor Faust«. 1. Juli. 1. Kammerkonzert: A. Mossoloff (Rußland), Erstes Streichquartett, op. 24; Willem Pijper (Holland), Sonate für Flöte und Klavier; Leoš Janáček (Tschechoslowakei), Concertino für Klavier, 2 Violinen, Viola, Klarinette, Horn und Fagott; Mario Castelnuovo Tedesco (Italien), »Le Danze del Re David« für Klavier; Joaquin Turina (Spanien), Trio für Klavier, Violine und Violoncello. 2. Juli. 1. Orchesterkonzert: Henry F. Gilbert (Amerika), »The Dance in Place Congo«, Sinfonische Dichtung, op. 15; Josef Matthias Hauer (Österreich), Siebente Suite, op. 48; Béla Bartók (Ungarn), Konzert für Klavier und Orchester; Raymond Petit (Frankreich), »Cantique au Soleil de St. François d'Assise« für Sopran und Orchester; Carl Nielsen (Dänemark), 5. Sinfonie, op. 50. 3. Juli. Oratorium (für unbegleitete Stimmen): Bozidar Sirola (Südslawien), »Zivot i Spomen Cirila i Metodija« (Leben und Werk der Heiligen Cyril und Methodius); 2. Kammerkonzert (gegeben von der Deutschen Sektion): Konrad Beck (Schweiz), Drittes Streichquartett; Vladimir Vogel (Deutschland), Streichquartett; Alban Berg (Österreich), Kammerkonzert für Klavier und Geige mit dreizehn Bläsern. 4. Juli. 3. Kammerkonzert: Bernhard van Dieren (England), Viertes Streichquartett; Jörgen Bentzon (Dänemark), Sonatine für Flöte, Klarinette und Fagott, op. 7; Alexander Jemnitz (Ungarn), Sonate für Violine und Klavier, op. 22; W. G. Whittaker (England), Psalm 139 für unbegleiteten Chor; Aaron Copland (Amerika), »Musik für das Theater« für Kammerorchester. 5. Juli. 2. Orchesterkonzert: Claude Delvincourt (Frankreich), »L'Offrande a Siva«, Choreographische Dichtung; Ernst Toch (Deutschland), Konzert für Klavier und Orchester, op. 38; Emil Axmann (Tschechoslowakei), 1. Sinfonie. Ferner wird im Rahmen des »Sommers der Musik« in *Frankfurt a. M.* u. a. Mitte Juni 1927 auch eine großzügig angelegte »*Woche für katholische Kirchenmusik*« veranstaltet werden, wobei auch ein Chor des Benediktinerklosters zu Maria-Laach mitwirken wird. Dirigenten der Frankfurter Kirchenchöre sind damit beschäftigt, ein entsprechendes Programm auszuarbeiten. Anfragen beantwortet die Leitung der Ausstellung »Musik im Leben der Völker«, Frankfurt a. M., Haus Offenbach.

An der *Internationalen Musikausstellung* in *Genf* (s. Programm im April-Heft der »Musik« S. 539) nehmen von deutscher Seite u. a. die Preußische Staatsbibliothek, die Verlagsanstalten Breitkopf & Härtel und Ahn & Simrock, die Pianofortefabriken Blüthner, Bechstein, Schiedmayer, Ibach, Grotrian-Steinweg teil. Die Ausstellung wird handschriftliche Partituren u. a. von Mozart, Beethoven, Wagner, Liszt und Richard Strauß zeigen.

* * *

Der *staatliche Beethoven-Preis*, der jährlich in Höhe von 10000 Mark verteilt werden soll, ist diesmal in zwei Hälften von je 5000 Mark an *Gerhard v. Keußler* (Hamburg) und *Kurt Thomas* (Leipzig) verliehen worden.

Der Rat der Stadt *Leipzig* hat mit Zustimmung der Stadtverordneten eine *Beethoven-Stiftung* mit einem Kapital von 50000 Mark errichtet, dessen Erträgnisse durch Stipendien den Nachwuchs für Orchestermusiker fördern sollen.

Die *Deutsche Bruckner-Gemeinde e. V.*, *Sitz München*, wendet sich an alle Bruckner-Freunde in Deutschland mit dem Ersuchen,

sich der von ihr so hoffnungsvoll eingeleiteten Bruckner-Bewegung anzuschließen, und sie bittet alle Verehrer Brucknerscher Tonkunst, die bereit sind, Ortsgruppen zu gründen, um entsprechende Mitteilung an ihre Reichsgeschäftsstelle, München, Maximiliansplatz 9.

Wanda Landowska, die bekannte Cembalospielerin und Interpretin alter Musik plant die Bildung eines Zentrums, das dem Kultus der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts gewidmet sein soll. In dem Garten ihres Wohnsitzes zu Saint-Leu-La-Forêt, nahe Paris, hat sie zu diesem Zweck einen Konzertsaal erbauen lassen, in dem sie Kurse über den Stil und Vortrag der alten Musik abhalten wird und in dem Aufführungen unveröffentlichter Instrumental- und Vokalwerke, unter Mitwirkung von Wanda Landowskas Schülern, stattfinden werden. Die Einweihungsfeier des Konzertsaales ist für Juni festgesetzt. Damit würde also die erste methodisch-praktische Schule für alte Musik gegründet werden, die sicher manche unbekannte Schätze vergangener Stilepochen an die Öffentlichkeit bringen wird.

Der *Deutsche literarisch-künstlerische Verein in Prag* ladet zu einem *Preisausschreiben für moderne Kompositionen* (Kammermusik, Sinfonien, Opern) ein. In Betracht kommen tschechoslowakische Staatsbürger deutscher Nationalität, die ihre Bewerbung anonym und in mit Kennwort versehenem Kuvert bis zum *15. September 1927* eingereicht haben. Als erster Preis wurden Kč 1000.—, als zweiter Kč 500.— ausgesetzt. Die Jury bilden: Fidelio Finke, Hermann v. Schmeidel, H. W. Steinberg und Erich Steinhard. Die Manuskripte sind an den Letztgenannten, Prag-Bubeneč, Malířská 386, einzusenden.

Die *Musical Fund Society in Philadelphia* veranstaltet ein *Preisausschreiben für Kammermusikwerke* mit drei Preisen zu 5000, 3000 und 2000 Dollar. Zugelassen sind Kompositionen für drei bis sechs Instrumente, unter denen sich ein Klavier befinden darf. Komponisten aller Nationen können teilnehmen. Die Einsendungen müssen mit einem Kennwort versehen sein; Name und Adresse des Komponisten darf nur in einem versiegelten Umschlag mit dem gleichen Kennwort eingesandt werden. Nähere Einzelheiten sind durch das Sekretariat der Gesellschaft, 407 Sansom Street, Philadelphia, Pa., U. S. A., zu erfahren.

* * *

Die *Berliner Singakademie* beging am 30. April d. J. die Feier ihres *hundertjährigen Bestehens*.

Hermann Abert wurde laut Beschluß des in Salzburg abgehaltenen Mozart-Tages die *Goldene Mozart-Medaille* verliehen.

Der Professor der Musikgeschichte und Leiter des musikgeschichtlichen Instituts an der *Wiener Universität Dr. Guido Adler* tritt am Ende des Sommersemesters in den Ruhestand.

Frau *Luise Wolff*, die in weiten Kreisen bekannte Inhaberin der Berliner Konzertdirektion Hermann Wolff & Jules Sachs, konnte kürzlich in seltener Frische ihren *siebzigsten Geburtstag* feiern.

Arturo Toscanini ist am 25. März *60 Jahre* alt geworden.

Jubiläum von S. Pietro a Majella. Am 9. März 1827 wurde auf Grund eines Dekretes des Königs beider Sizilien in Neapel die Verschmelzung der drei Musikkonservatorien vorgenommen, die seit mehreren Jahrhunderten bestanden. Das neue einzige Königliche Konservatorium der Musik erhielt seinen Sitz in dem 1299 erbauten und 1489 erweiterten Kloster von S. Pietro a Majella. Das Konservatorium hat in dem abgelaufenen Jahrhundert zu den ersten Italiens gehört und behauptet diesen Rang noch heute. Die Jahrhundertfeier fand am 9. März mit einem großen Konzert statt unter Leitung des Direktors des Konservatoriums Francesco *Cilea*, des auch im Ausland durch seine Oper »Adrienne Lecouvreur« (1902) bekannten Komponisten. Unter anderem wurde Musik der früheren Konservatoriumsleiter aufgeführt, besonders von Mercadante und Zingarelli. Besonderen Aufschwung hat seit einem Jahr auch die Gesangsklasse genommen, die dem auf der Höhe seiner Bühnenerfolge stehenden Bariton Riccardo Stracciari anvertraut ist.

Maximilian Claar

Der Schauspieler *Karl Ebert* (Berlin) ist als Nachfolger Legals zum *Generalintendanten* des *Hessischen Landestheaters* in *Darmstadt* ernannt worden; *Generalmusikdirektor* am gleichen Institut wurde *Karl Böhm* von der Münchener Staatsoper als Nachfolger Rosenstocks; Schauspieloberregisseur *Klitsch* (Darmstadt) wird *Intendant* des *Mainzer Stadttheaters*; *Robert Volkner*, Direktor der Neuen Wiener Bühne, geht als *Intendant* an das *Deutsche Landestheater in Prag*; *Wolfram Humperdinck* (Hagen i. W.) wurde als *Oberspielleiter* an die Oper der Vereinigten Stadttheater *Barmen-Elberfeld* verpflichtet und *Karl Dammer* vom Aachener Stadttheater an das *Bremer Stadttheater* neben Adolf Kienzl als 1. Kapellmeister.

Hermann v. Schmeidel wurde als Leiter der Orchesterklasse an die *Deutsche Musikakademie in Prag* berufen. Schmeidel, der bisher unter anderem Dirigent des Deutschen Singvereins war, übernimmt gleichzeitig den Deutschen Männergesangverein und wird hiermit über einen der größten Vokalkörper in *Prag* verfügen.

BERICHTIGUNG

Das im März-Heft der »Musik« auf Seite 463 aufgeführte op. 26b von *Roters* wurde als im Verlag Simrock ediert bezeichnet. Dieses Werk ist im Selbstverlag des Komponisten erschienen. Der Kommissionsverlag von Simrock hat lediglich die Auslieferung.

AUS DEM VERLAG

Der *Drei Eulen-Verlag, München, Öttingenstraße 2,* ersucht alle Komponisten musikdramatischer Werke oder deren Erben um Angabe ihrer Adresse zwecks Aufnahme in dem in nächster Zeit erscheinenden musikwissenschaftlichen Werk »*Die Oper*« von *Alfred Reifenberg.*

Othegravens neuestes Männerchorwerk »Advent« mit Begleitung von Blasinstrumenten, Pauken und Orgel, das der Kölner Männer-Gesangverein zur Uraufführung brachte, ist vor kurzem im Verlag von *F. E. C. Leuckart* in *Leipzig* erschienen.

TODESNACHRICHTEN

DARMSTADT: Der Komponist *Max Kirchbach* verschied an den Folgen einer schweren Kriegsverletzung. Er schuf außer wertvollen Liedkompositionen Chöre und Kirchenmusik.

ESSEN: Der Musikforscher Professor *Ludwig Riemann* ist im Alter von 67 Jahren verstorben. Von seinen Schriften, die sich in der Hauptsache mit akustischen Fragen befassen, seien hier nur genannt: »Über eigentümliche bei Natur- und orientalischen Kulturvölkern vorkommende Tonreihen und ihre Beziehungen zu den Gesetzen der Harmonie«, »Populäre Darstellung der Akustik in Beziehung zur Musik«, »Das Erkennen der Ton- und Akkordzusammenhänge«.

FRANKFURT a. M.: Im Alter von 60 Jahren ist Musikdirektor *H. A. Kießling* gestorben. Als ehemaliger Direktor der Choral Union und Orchestral Societies in Peterhead (Schottland) sowie als Lehrer an der Great Ealing School in London hat er sich um die deutsche Musik im Ausland verdient gemacht.

KOPENHAGEN: Professor *Sveinbjörn Sveinbjörnsson,* der älteste isländische Komponist, ist im Alter von 80 Jahren gestorben. Seine Entwicklung fiel noch mit dem größten Tiefstand der Musikkultur und des Wirtschaftslebens auf Island zusammen. Er studierte in Kopenhagen und später in Leipzig bei Reinecke und Jadassohn. Er komponierte meist Lieder und Klavierstücke. Größere Popularität erlangte er namentlich durch seine Melodie zu der heute fast eingebürgerten isländischen Volkshymne. *Jón Leifs*

TEL-AWIW (Palästina): Der Komponist *Joël Engel,* Schöpfer der modernen jüdischen Musik, ist kürzlich verstorben. Engel, der jahrelang Musikkritiker der Moskauer Zeitung »Rußkija Wedomosti« war, ist hauptsächlich als Sammler jüdischer Volkslieder, die er geschickt harmonisierte, und durch seine Musik zu Anskis »Dybuk« bekannt geworden.

WIEN: Der Komponist und langjährige Lehrer an der Staatlichen Musikakademie Hofrat Professor *Karl Prohaska* starb im Alter von 58 Jahren. Er war ein ausgezeichneter Pianist. Von seinem Schaffen sind außer der Kammermusik seine beiden Chorwerke »Frühlingsfeier« und »Aus dem Buche Hiob« sowie die »Lieder des Pierrot Amaire« am bekanntesten geworden.

WURZEN (Sa.): Die unter dem Pseudonym *La Mara* bekannte Musikschriftstellerin *Maria Lipsius* ist auf dem Rittergut Schmölen im 90. Lebensjahr verschieden. Ihr Schaffen galt hauptsächlich der neueren Musikgeschichte und insbesondere Franz Liszt, dem sie in Freundschaft verbunden war. Hier sei nur an die achtbändige Ausgabe seiner Briefe, die Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt, den Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans v. Bülow, die Briefe Liszts an seine Mutter, ihre Selbstbiographie »Durch Musik und Leben im Dienste des Ideals« erinnert. Am bekanntesten sind ihre »Musikalischen Studienköpfe«, »Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten«, »Klassisches und Romantisches aus der Tonwelt«, »Das Bühnenfestspiel in Bayreuth«.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

DAS FINALE IN MOZARTS MEISTEROPERN

VON

ALFRED LORENZ-MÜNCHEN

Das künstlerische Streben, einen Opernakt durch ein längeres, dramatisch bewegtes, ensemblereiches, farbiges und wechselvolles Musikstück, das sogenannte Finale, zu bekrönen, ist bekanntlich aus der opera buffa in die opera seria eingedrungen. Mozarts Oper, die in gewissem Sinn eine Synthese dieser zwei Gattungen darstellt, hat dieses Finale zu ungeheueren Ausmaßen entwickelt.

Nicht aber die Fäden, die von der opera buffa zu dem Mozartschen Finale führen, sollen uns heute beschäftigen; sie sind ja oft behandelt worden.*) Viel mehr tut es not, alles Genetische ausschaltend, dieses selbst, rein betrachtend ins Auge zu fassen. Man muß nämlich sagen, daß uns der Blick für den großrhythmischen Aufbau dieser phänomenalen Musikstücke durch die Theaterpraxis, welche mit Strichen, Umstellungen und anderem Unfug arbeitet, vielfach getrübt worden ist. Vor allem haben diejenigen Finales, die ihre Buntfarbigkeit bis zum Szenenwechsel gesteigert haben, ihre Einheitlichkeit im Gefühl des Beschauenden allmählich ganz verloren. Der Szenenwechsel innerhalb eines Musikstückes war natürlich nur heranziehbar gewesen in dem Bewußtsein, daß er im Rokokotheater durch die auswechselbaren Hintergründe und Kulissen *blitzschnell* vor sich gehen konnte. Je mehr nun der Regisseur im Theater Macht bekam, dem natürlich alles nur auf die Schönheit der Dekorationsbilder ankam, desto mehr wurde die Notwendigkeit, das Finale in einem Zuge abzuspielen, mit Füßen getreten. Der Szenenwechsel, der bei den prächtigen Bildern mit aller Ausstattungskunst jetzt nur langsam vor sich gehen konnte, zerschnitt das Finale unbarmherzig in lauter formlose Stückchen. Ich habe oft mitten im Don-Juan-Finale viertelstündige Pausen auch an guten Bühnen — da erst recht! — erlebt, von der Zauberflöte ganz zu geschweigen. Daß alle Mozartschen Finale in einem Schwung abgespielt werden müssen, wird klar werden, wenn wir nunmehr ihren einheitlichen Aufbau betrachten.

Beginnen wir mit den zwei in der Theaterpraxis am meisten mißhandelten Finales, denen des *Don Giovanni*. Von diesen wird das erste durch die erwähnte Pause, das zweite durch die Streichung der Schlußszene fast immer und überall verunstaltet. Das erste Finale geht aus C-dur. Es zerfällt in folgende Teile:

---

*) Vor allem in der vorzüglichen Darlegung der Entwicklungsgeschichte der Opera buffa in Aberts Mozart I, S. 400ff. Besonders wichtig hierbei ist der Hinweis (S. 439) auf die Symmetrien in Paisiellos I. Finale der »Vedova di bel gemio«. Vgl. auch Kretzschmars Aufsatz über Logroscino (Ges. Aufsätze II, S. 374ff.).

1. Alla-breve-Satz in C-dur (Allegro assai). Dieser hat 2 Abschnitte. Der erste behandelt die Wut Masettos, der zweite die Lustigkeit Don Giovannis, wie er seine Gäste kirrt.
   a) Der erste hat einen Hauptsatz, der aus 3 Motiven besteht:
      »Presto, presto«, (Motiv l)
      »C'è una nicchia« (Motiv m)
      und »cheto, cheto mi«
   welches Jahn sehr gut »Motiv des Argwohns« nennt. Es schließt den Hauptsatz im 12. Takt in der *T* ab. Er wird, nach G führend mit einigen Vereinfachungen, vor allem mit Weglassung des 2. Motivs wiederholt (12 Takte). Dann kommt ein Mittelsatz in G (11 Takte) mit dem Terzenmotiv (n) Faccia dica, und die Wiederkehr des Anfangs mit Schlußbekräftigungen. Der ganze Abschnitt a) hat also die Form, die ich in meiner aus der Erkenntnis der Wagnerschen Formen gewonnenen Anschauung einen »Reprisenbar« nenne.*) (M-M-N-M).
   b) Die Ansprache Don Giovannis und seiner Diener »Sù, svegliatevi da bravi«, geschieht in 2 Strophen, deren jede barförmig gebaut ist: (M-M-N) (4×4×10) und (4×4×16). Die Stollen sind in beiden Strophen gleich, der Abgesang verschieden. Auch hier sind mehrere kleine Motive zu unterscheiden: Das Trompetenmotiv
      der ersten 2 Takte (o)
      die zur *D* und *T* nachschlagenden Trillerchen (p)
      der aufsteigende Gang »vogliam star allegramente« (q)
      dessen Umkehrung im Chor (r)
      die Schleifer davor (s)
      und der dreimal wiederholte Chorabschluß:
      »vogliam ridere e scherzar« (t).
2. F-dur-Teil. Andante 3/4, Allegretto 2/4 (im 31. Takt endigend).
   Liebelei Giovannis mit Zerlina. 30 Takte, die in lauter kleine Strophenpaare zerfallen, bilden den Hauptsatz in F. Man merke das scharf punktierte Motiv (u) in Takt 8, ferner die Neigung zu Tonwiederholungen im ganzen Teil. Ein Mittelsatz in d, a und C zeigt den sich aus dem Versteck entlarvenden Masetto. Überraschung Don Giovannis. Dann rechtfertigt

*) Man nehme mir nicht übel, daß ich Ausdrücke, die bei Wagner gewonnen sind, auf Mozart anwende. Die in meinem Buche »Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner« (Berlin bei Hesse 1924 — der 2. Band über Tristan 1926 erschienen) niedergelegten formalen Erkenntnisse sind so allgemeiner Natur, daß ihre Anwendung auch auf die klassische Musik neue Perspektiven eröffnet, wie schon durch meinen Aufsatz über Beethovens Eroica in Sandbergers Beethoven-Jahrbuch (Augsburg 1924) bewiesen ist. Es handelt sich nicht um Aufzwängung Wagnerischer Grundsätze auf die Klassiker, ein zu verdammendes, gänzlich unhistorisches Verfahren, das schon viele Fehlschlüsse gezeitigt hat, sondern um die Erkenntnis *ewiger Formgesetze*, denen sich auch Wagner fügen mußte. Ein höherer Gesichtspunkt, als der der bisherigen Formenlehren, die von der »8taktigen Periode« — einem vereinzelten Sonderfall der klassischen Epoche — ausgehen, ist natürlich nötig! Dieser ist erreicht mit der Erkenntnis, daß musikalische Formen »Gestaltsqualitäten« im Sinne des Philosophen Ehrenfels sind. Die Nomenklatur ist nur eine Äußerlichkeit.

sich der Verführer und stimmt in einem Allegrettosatz, der F-dur wiederherstellt, alle zur Lustigkeit um.

3. D-moll-Teil. 2/4; die Masken erscheinen und treiben zur Tat. Jahn spricht sehr gut von »düsteren, unheimlichen Schatten«. Innere Form dieses Teiles ein Reprisenbar: 9 + 9 + 26.
4. Menuett in F-dur. Nach zweitaktiger Einleitung. I. Teil (8 Takte) wiederholt, II. Teil ebenso.
5. Das »Maskenterzett« B-dur, Adagio 4/4. Bläserbegleitung. Die Masken weihen sich feierlich zur Tat. Aus den Motiven beachte man besonders den Terzenabstieg (v) »giusto cielo« und »del mio cor«, Elviras ersten Aufstieg im Septakkord (w) sowie überhaupt die Neigung zu Dreiklangsmelodik im ganzen Teil. Die innere Form dieses Teiles ist die in meiner eben bei Filser-Augsburg erscheinenden Scarlatti-Arbeit aufgedeckte Form der Seicento-Arie: M-N-N, wobei das M in 2 kleine Stollen zerfällt. Der M-Teil ist hier 4 Takte lang, der N-Teil mißt 5, die Coda 4, Nachspiel und Vorspiel je 2 Takte.
6. Allegro 6/8 Es-dur. Höhepunkt der Lust.

   Die innere Form wird durch folgende Aufstellung im Vergleich mit den Noten klar:

   Eingangsphrase zweimal (7+8 Takte),
   Phrase x: (6 Takte), [Tornerete . . .]
   Phrase y: (6 Takte) zweimal,
   (Übergang nach B-dur 12 Takte),
   Phrase z: (2 Takte) sechsmal, [Sei pur vaga . . . Zerlina]
   (Rückkehr nach Es 2 Takte),
   Phrase y: (6 Takte) zweimal,
   Phrase x: (6 Takte) zweimal,
   Schlußbekräftigungen. 4 Takte.

   Sie ist also ein »vollkommener Bogen« (M-N-O-N-M).
7. Maëstoso C-dur 2/4, eigentlich 4/8. Hervortretende Bläserbegleitung. Auftritt der ihre Absicht verbergenden Masken. Bogenform. (M-N-M).

   HS { Starke Bläsermotive eröffnen eine C-durstrophe in Dreiklangsmelodik (6 Takte), die variiert (*D-T*) wiederholt wird (7 Takte)

   MS { Sanfte Melodik (Motiv v und w aus Teil 5 vereinigt) bildet 2 sechstaktige Strophen mit Schlußbekräftigung.

   HS { Die erste Dreiklangsmelodik, kraftvoll verändert, bildet einen feierlichen Bar: zwei Stollen von je 5, einen Abgesang von 7 Takten. Dann Übergang zum nächsten Teil.

8. Menuett in G-dur.

I. Teil wiederholt
II. ,, wiederholt
I. ,, einmal } mit $^{2}/_{4}$ Takt kombiniert
II. ,, einmal }
I. ,, einmal } mit $^{3}/_{8}$ und $^{2}/_{4}$ kombiniert
II. ,, einmal }

unterbrochen!

9. Allegro assai $^{2}/_{2}$. Düstere, unheimliche Modulationen, endigend in d^{V}. — Die Masken schreiten, Zerlinchen schützend, zur Tat.

10. Andante maëstoso $^{4}/_{4}$ F-dur.
Für die Liebelei mit Zerline Leporello beschuldigend, will der Verführer sich rechtfertigen. Die Masken entlarven sich. Überraschung Don Giovannis. Musikalisch fällt dieser Teil durch die durchgehenden Tonwiederholungen und durch das markante Motiv u aus Teil 2 auf.
Der Teil endet nicht beruhigt, sondern wendet sich nach der Dominante der Finaletonart.

11. Alla-breve-Satz in C-dur (Allegro, zuletzt sich zum Più stretto steigernd).
Inhalt: Wut aller Gäste und lustige Verteidigung Don Giovannis gleichzeitig.
Formal besteht dieser Teil aus einer Einleitung (4 Takte) und zwei Baren, von denen der erste kurz (6 + 6 + 9), der zweite sehr lang ist (29 + 29 + 38).
In dem fabelhaften Schwung dieser Musik begegnen uns folgende Motive aus Teil 1 wieder:

Motiv s in Takt 1—2, 91—96, 99—104, 113—115 (Umkehrung)
,, p ,, ,, 9—10, 15—16
,, q ,, ,, 37—39, 41—43, 66—68, 70—72
,, r ,, ,, 40, 44, 69, 73
,, n ,, ,, 91, 92 usw. [Gesang]
,, n (in Umkehrung) in Takt 45—50, 74—79
,, n (punktiert) in Takt 83, 84, 87, 88
,, t in Takt 107—113.

Überblicken wir alle 11 Teile von einem höheren Standpunkt, so erkennt man, daß Teil 1) mit 11), Teil 2) mit 10), Teil 3) mit 9), 4) mit 8), 5) mit 7) korrespondiert und 6) den jauchzenden Mittelpunkt des Stückes bildet, das Ganze also die Form des von mir sogenannten »vollkommenen Bogens« aufweist. Graphisch stellt sich das in folgender Übersicht dar:

1) Allegro. Wut Masettos, Don Juan ladet Gäste	C	91 Takte.
2) Andante. Überraschung des Wüstlings, Rechtfertigung	F	78 „
3) Allegretto. Die Masken rüsten zur Tat. Düsternis	d	48 „
4) *Menuett* in der Subdominante	F	33 „
5) Adagio. Feierliche Anrufung der Masken	B	22 „
6) Allegro. Höhepunkt der Lust	Es	87 „
7) Maëstoso. Feierliche Einführung der Masken	C	46 „
8) *Menuett* in der Dominante	G	62 „
9) Allegro. Großer Aufruhr bei allen. — Düsternis Schluß:	d^V	31 „
10) Andante. Don Juan sucht Rechtfertigung. Überrasch.	F	34 „
11) Allegro. Wut Aller, Don Juan erwehrt sich der Gäste	C	121 „

Unaufhaltsam schreitet die Tonart im Quartenzirkel von C durch F (mit seiner Parallele in der Mitte) und B nach Es! Ein Loch in diesen Fortgang hineinzureißen ist Wahnsinn. Der Rückweg ist nicht so klar. Schon Jahn spricht vom »unvermittelten Eintritt der Tonart C-dur«, hält es aber für »wohl berechnet, daß die Haupttonart hier wieder eintritt, wo alles zusammenschließt, um die eigentliche Katastrophe einzuleiten«. Das Wesentliche beim großen Aufbau ist, daß im ganzen Tonartenwechsel C-dur als Grundtonart festgehalten ist, und daß das *Menuett*, unzweifelhaft der Angelpunkt der Entwicklung,*) erst in der *S*, dann in der *D* erscheint, so daß durch alle Buntheit der Werdegang der Urkadenz *T*, *S*, *D*, *T* durchschimmert. Dadurch entsteht ein ungeheuer festes Gerüst im Gefühl, welches die Empfindung der Einheitlichkeit in meisterhafter Weise hervorruft.

Demselben Grundsatz des »vollkommenen Bogens« folgt im Gesamtaufbau auch das zweite Finale der Oper, wobei man allerdings mehr den dramatischen Sinn als musikalische Entsprechungen im Auge haben muß.

Es genügt bei den weiteren Finales die Übersicht zu geben. Denn ebenso genau wie beim 1. Finale die Unterformen der einzelnen Teile aller anderen Finales aufzudecken, würde den Aufsatz zu sehr beschweren. Auch glaube ich, daß nach dem Vorbild der Zergliederung des 1. Finales jeder Leser selbständig in dieser Weise tiefer sehen kann. Überdies ist Abert bei der Besprechung der Finales in seinem »Mozart« vielfach auf die Formung dieser Unterabschnitte vortrefflich eingegangen. Die 8 Finales bespricht er: II, S. 324f., 357f., 505f., 544f., 665f., 677f., 792f., 815f. Im zweiten Finale des Don Giovanni sehe ich folgende Formung:

*) Jahn (IV^1, S. 438) sagt »das Hervortreten des Ballfestes« bilde »den Mittelpunkt für die Gliederung des Finales«. Ähnlich sagt Abert II, S. 505. »Was dem Dichter nicht glückte, gelang dem Komponisten. Er legte das Ganze von Anfang an auf den Höhepunkt, das Ballfest an.«

1) Genießermoral Don Juans $^4/_4$ und $^6/_8$	D	117	Takte.
(Übergang durch die Tafelmusik F und B)			
2) Elvira versucht Don Juan zu versöhnen	B	179	„
3) Leporello berichtet von der furchtbaren Statue	F	54	„
4) Der steinerne Gast, Tod Don Juans	d	170	„
5) Leporello erzählt von furchtbaren Erscheinungen	G	109	„
6) Allgemeine Versöhnung	G	43	„
7) Moral der Überlebenden	D	116	„

Hier zeigt sich vor allem eine wunderbare Gleichheit in den Längen der sich entsprechenden Teile. Denn 1) und 7) im gleichen Takt und Tempo haben die gleiche Taktanzahl. 2) und 6) aber sind auch genau gleich; denn da im Larghetto von 6) ein Viertel so lang ist wie ein ganzer Takt in der Elviraszene, so sind in 6) $43 \times 4 = 172$ Einheiten zu zählen gegen 179 in 2). Auch in 3) darf man auf einen Takt zwei des Tempos bei 5 rechnen, so daß 108 gegen 109 stehen. Der Zeit nach nimmt der einheitliche mittelste Teil 4) ungefähr so viel in Anspruch, wie die 3 vorhergehenden bzw. nachfolgenden Teile zusammen, so daß das ganze Finale in drei genau gleiche Abschnitte (heiter — ernst — heiter) zerfiele, wenn nicht der erste Abschnitt wegen des »Übergangs« etwa 2 Minuten zu lang wäre. Jahn berichtet (IV^1, S. 444), daß die ganze Tafelmusik erst während der Proben in Prag eingeschoben worden sei, ein Beweis, wie geniale Komponisten, die beim Entwurf ihrer Werke dem Gesetz der rhythmischen Gleichheiten folgen, sich oft durch Ratschläge der übergescheiten »Theaterpraktiker« sowohl durch falsche Verlängerungen wie durch falsche Verkürzungen in sorgloser Nachgiebigkeit schadeten, da sie selbst von ihrem genialen Zeitgefühl nichts wußten. Gleichzeitig wird aber auch durch meine Aufstellung die Notwendigkeit des Schlusses erwiesen, den sogar Jahn (IV^1, S. 448) fälschlich als eine »Konzession gegen die Sitte der Oper« bezeichnen zu müssen glaubt.

Um zunächst bei den ernsteren Opern zu bleiben, wollen wir uns jetzt der *Zauberflöte* zuwenden.*) Hier steht das erste Finale in C, das zweite in Es. Auch diese Stücke zeigen die schönste »vollkommene Bogenform«, sowohl in der Anlage wie in der Verwendung der Tonarten. Das erste sieht im Aufriß so aus:

*) Die Gliederung der Zauberflöte-Finales zu besprechen, unterläßt Jahn, ein Beweis, daß er sich über ihren Sinn nicht klar war.

1)	Tugendlehren des Knabenterzetts $^2/_2$ Larghetto		C	38 Takte.
2)	Tamino merkt den Adel der Sarastro-Umgebung Stimmen hemmen Taminos Bewegung (Zurück!) Große Szene eines Priesters mit Tamino	subdominantisch (As, Es-a)		121 ,,
3)	Tamino preist die Kraft der Flöte. $^4/_4$ Andante		C	68 ,,
4) Lustiger MS.	Pamina und Papageno in Angst. Man hört h. d. Sz. Musik (Flöte) Pamina und Papageno freudig Monostatos. Glockenspiel Pamina und Papageno freudig	Dominante	G	123 ,,
	Man hört h. d. Sz. Musik (Pauk. Trp. Chor)		C	44 ,,
	Pamina und Papageno in Angst.		C	
5)	Der Chor preist die Kraft Sarastros $^4/_4$ All. maes		C	
6)	Große Szene Sarastros mit Pamina $^4/_4$ Larghetto Monostatos bringt Tamino gefesselt $^2/_2$ Allegro Tamino merkt den Adel Sarastros	subdom. (F)		123 ,,
7)	Tugendlehren des Chores $^2/_2$ Presto		C	69 ,,

Auch hier sind es weniger die melodiösen Ähnlichkeiten als vielmehr*) die rhythmische Symmetrie, die in Erstaunen versetzt. Denn wenn man die C-dur-Sätze als die festen Stützen des Finales empfindet, quasi als Hauptsätze eines Rondos, so sind die beiden äußeren Zwischensätze, die beide subdominantisch gehalten sind und ein breites Tempo bevorzugen, genau gleich lang, während der mittlere dominantische der Taktanzahl wohl auch gleich, der Zeit nach aber wegen des durchaus schnellen Tempos kürzer ist.

Aber auch die C-dur-Teile zeigen in ihrer Länge symmetrischen Aufbau. Denn von den äußeren Teilen (1 und 7) ergibt der schließende, der doppelt so schnell geht, wie der erste $69:2 = 39^1/_2$ Einheiten gegen 38. Und die beiden inneren (3 und 5) sind auch untereinander *fast* gleich, da Teil 3, der sogar einige Prestotakte enthält, doch wohl etwas schneller genommen werden sollte wie der majestätische Marsch.

Diese taktlichen (besser: zeitlichen) Symmetrien läßt das 2. Finale der Zauberflöte vermissen. Um so mehr ist alles auf die tonartliche Entwicklung gestellt. Im Aufriß überblicken wir das Finale so:

---

*) Abert II S. 792 schreibt die »trotz der Vielgestaltigkeit deutlich fühlbare Einheit der künstlerischen Stimmung« namentlich der »von den italienischen Finales abweichenden harmonischen Geschlossenheit« zu.

1) Es-dur. Der Morgen naht. Pamina wird gerettet.
2) c-moll. Schreckenspforten. Finsternis.
3) { f-moll. Tamino unverzagt. / ZS: As. Tamino erfährt von den Geharnischten sein Glück. / F-dur. Tamino und Pamina vereinigt. }
4) { Feuer- und Wasserprobe / Triumph } C-dur Bar. { 2 Stollen / Abgesang }
5) { G-dur (und Moll) Papageno verzagt. / ZS: C. Papageno erfährt von den Knäblein sein Glück. / G-dur. Papageno und Papagena vereint. }
6) c-moll. Königin der Nacht. Finsternis.
7) Es-dur. Die Nacht ist besiegt. Alles gerettet.

Am verschiedensten in der Länge sind in dieser Aufstellung der 1. und 7. Teil. Dennoch sind sie dadurch ähnlich, daß beide Teile zweitempig sind. Zuerst kommt beidemal ein $^4/_4$ Andante, dann ein schnelles Tempo, das erstemal in $^3/_4$, das zweitemal in $^2/_4$. Das Wesentliche ist die Einfügung einer C-Tonika in die Mitte der Es-dur-Tonart. Diese Tonika beherrscht in einem Moll-Rahmen die mittleren Teile von 2) bis 6) und hellt sich in der Mitte nach Dur auf. Zwei Zwischensätze, die sich da einschieben, gehen wieder nach dem Gesetz der Urkadenz zuerst in der Unter-, dann in der Oberdominante. Aus dieser musikalisch einzig richtigen Folge muß jeder vernünftige Mensch erkennen, was es für eine Sünde gegen den heiligen Geist der Kunst ist, wenn die Theater, was leider infolge Lerts Buch immer öfter geschieht, in diesem Finale eine Umstellung der Szenen vornehmen. Die Vorschiebung der Papageno-Szene vor die Szene der Geharnischten verändert die herrliche Tonartenreihe:

Es c F C G c Es

in:

Es G c F C c Es

Man erkennt auf den ersten Blick die Störung der Symmetrie und die musikalische Ungereimtheit, die Dominante vor der Subdominante zu bringen, was bekanntlich bei der Kadenz eine Unmöglichkeit ist. Überdies entsteht bei dieser Umstellung der dramatische Fehler, daß die Selbstmordszene Papagenos, gleich nach der Paminas, wie eine Parodie auf sie wirkt, was das ganze Werk ins Niedrige zieht. Die reizende Liebesvereinigung des Vogelfängerpaares nach den armseligen Klagen des einsam Umherlaufenden soll freilich ein Gegenspiel der Vereinigung des heroischen Paares sein — die also im ganzen vorhergegangen sein muß. Nicht aber darf die Verzweiflung Paminas durch eine rohe Parodie ins Lächerliche gezogen werden. Mögen die Theaterleitungen endlich von dem Unfug dieser Umstellung, die ihnen einen Szenenwechsel erspart — was will das in der Zauberflöte sagen! — ablassen. In München hat meine in diesem Sinne gegebene Anregung (Münch. Neueste Nachr. 28. Okt.

1923) allerdings nicht das mindeste gefruchtet. Und von einer anderen Stadt hat mir ein vorzüglicher Kapellmeister, der meiner Beweisführung beipflichtet, sagen lassen, er könne gegen den Regisseur nicht an. Die Heilighaltung der vom Genie empfundenen Tonartenfolge ist grundlegend für jeglichen Kunstgenuß! Das laßt euch gesagt sein. An Mozart könnt ihr mit eurer Weisheit nicht heran! Da sind alle musikalischen Strebungen durchempfunden, und *wie es in der Partitur steht, so ist es richtig.*

Ist Mozart vielleicht in seinen komischen Opern sorgloser mit dem Finale umgegangen? Da ist zuerst das erste Finale des *Figaro.* Hier ist die kunstvolle Anordnung der Tonarten schon vielfach in der Literatur besprochen worden. Es-dur wird zunächst mit seiner Dominante in drei Abschnitten festgestellt. Dann springt die Sache beim unerwarteten Auftreten Figaros in die vierte Dominante, und nun entwickelt sich das ganze Finale, in seinen einzelnen Abschnitten (im Quartenzirkel) regelmäßig subdominantisch absinkend, durch G C F B zur Haupttonart Es zurück. Damit allein ist aber die architektonische Anordnung des Stückes nicht erledigt. Es kommt noch die kunstvolle Verteilung der Zeitmaße auf die einzelnen Abschnitte dazu. Da sehen wir zunächst den großen Teil, in welchem der Graf den Pagen sucht und Susanne findet, sich nach Sonatenart gliedern in zwei sehr schnelle Alla-breve-Sätze, die ein Andante $^3/_8$ in ihre Mitte nehmen. Die Tonart schließt hier keinen Kreis. Es-dur hört gleichsam im Halbschluß (B) auf, dessen Gefühl dadurch entsteht, daß weite Strecken des letzten Abschnittes vor dem Wiedererscheinen des B-dur in As-dur gingen. — Jetzt tritt Figaro auf.

Ein kurzes Scherzo (G) begleitet seinen ungestümen Auftritt, ein Andante (C) die Szene, in der sich alles zu lösen scheint. Schon ist der Graf beinahe für die Einwilligung zur Hochzeit gewonnen, da kommen die Störenfriede dazwischen: Erst der Gärtner, der abermals den Verdacht des Grafen auf den Pagen lenkt, — ein Verdacht der im Andante $^6/_8$ durch die Lügereien Figaros ebenso entkräftet wird, wie der Verdacht der wirklichen Anwesenheit des Pagen im Anfang des Finales durch das Erscheinen Susannes (ebenfalls in einem dreiteiligen Andante-Tempo und auch in B-dur) — dann endlich das Intriganten-Kleeblatt, das in dem riesigen Es-dur-Satz siegreich bleibt. Diese ganze Episode der Störenfriede formt sich also wieder zu einer Gruppe: schnell — mäßig — schnell oder $^2/_3$ — $^6/_8$ — $^2/_2$ wie die Gruppe des Anfangs. Auf die geistige Verwandtschaft der beiden Gruppen, die beide durch den Schatten des gar nicht anwesenden Pagen geleitet und motiviert werden, habe ich schon aufmerksam gemacht. Bloß der Unterschied ist zu beachten, daß die erste Gruppe von der *T* zur *D* sich entwickelt, die zweite aber von der zweiten *D* zur *T*. Fassen wir die beiden, selbst schon bogenförmig gebauten Gruppen als die Hauptsätze eines »Bogens« auf, so bleiben als — allerdings sehr kurze — Mittelsätze ein Scherzo und ein Andante über, eine Tatsache, die an das Sonatenschema erinnert. In der Ausdrucksweise meiner Formtheorie würde das ganze 1. Figaro-

Finale als ein potenzierter Bogen zu bezeichnen sein, der sich im Aufriß so darstellt:

HS	HS: Allegro 2/2	Verdacht des Grafen auf den Pagen	Es	125 Takte.
	MS: Andante 3/8	Susanne zerstreut den Verdacht	B	41 ,,
	HS: Allegro 2/2	Graf sucht Versöhnung	B	161 ,,
Mittelsätze		Figaro tritt auf (*Scherzo*)	G	70 ,,
		Beruhigung. Bitte, d. Hochzeit z. vollz. (*Andante*)	C	69 ,,
HS	HS: Allegro 2/2	Verdacht wegen des Pagen-Patents	F	138 ,,
	MS: Andante 6/8	Figaro lügt sich heraus	B	92 ,,
	HS: Allegro 2/2	Graf siegt mit Hilfe der Intriganten	Es	243 ,,

Das 2. Figaro-Finale hat wieder mehr den Charakter des »vollkommenen Bogens«, was man sogleich aus der Anordnung der Tonarten erkennen kann:

D — G — Es (mit seiner Dominante B) — G — D.

Diese Tonarten verteilen sich auf 8 Abschnitte, die im Tempo immer abwechseln: langsam, schnell, langsam, schnell usw. Von höherem Standpunkt zerfällt das ganze Finale in 3 Teile, der erste aus der *T* zur *S* sich entwickelnd, der dritte aus der *S* zur *T*. Der mittelste Teil vereinigt 3 Abschnitte in Es und B in sich. Wenn die 3 Teile in der Taktzahl auch verschieden sind (108, 226, 187), so waren sie doch wenigstens in meiner Temponahme auf *die Sekunde* von gleicher Dauer: jeder 4 Minuten 52 Sekunden. Der Aufriß dieses Finales ist einfach:

HS:	D-dur. Andante. Lustiges Durcheinander	50	108 Takte.
	G-dur. Piu moto. Der Graf in Susanne verliebt G^v	58	
	G-dur. Fackelschimmer. Figaro lärmt		
MS:	Es-dur. Larghetto. Figaro allein	12	226 ,,
	Es-dur. All° molto. Fig. und Sus. zanken	154	
	B-dur. Andante. Sie versöhnen sich	60	
HS:	G-dur. All° assai. Der Graf lärmt. Fackeln. G^v	86	187 ,,
	G-dur. Andante. Graf mit Gräfin versöhnt	27	
	D-dur. Allegro assai. Lustiger Schlußtanz.	74	

Ganz anders gebaut ist das 1. Finale von *Così fan tutte*, eines der glänzendsten Stücke der Mozartschen Muse.*) Es geht aus D-dur und hat eine langsame Einleitung, eine Schilderung der Langeweile, welche die Mädchen empfinden. Erst mit dem Auftritt der Freier beginnt die Handlung. Diese hat folgende Etappen:

*) Jahn (IV[1], S. 545) ist derselben Ansicht. Hiergegen ist Kretzschmars bittere Abfertigung von Così fan tutte (Gesch. d. Oper, S. 241) geradezu unbegreiflich, wenn sie auch mit dem Urteil des mittelmäßigen Durchschnittspublikums übereinstimmt. Er behauptet: »Es würde Mozarts Größe nichts fehlen, wenn Così fan tutte ungeschrieben geblieben wäre«. Richtiger ist es, daß Mozarts Genie schon vollkommen enthüllt wäre, wenn wir von ihm nichts weiter besäßen als dieses Finale, die A-dur-Arie des Ferrando, und die E-dur-Arie der Fiordiligi.

1) Die Freier haben sich vergiftet, große Aufregung, Despina eilt einen Arzt zu holen. 2) Die Mädchen bleiben mit den Freiern allein. Zaghafte Stimmung der Mädchen, Kampf zwischen Liebe und Mitleid. 3) Der Arzt (Despina) kommt und heilt die Vergifteten. 4) Sie erholen sich und sind sogleich wieder verliebt. 5) Sie verlangen einen Kuß und werden lebhaft und wütend abgewiesen. Man sieht, daß Teil 3) und 4) zusammen eine gewisse Gegensatzsymmetrie zu 1) und 2) zusammen bildet. Demgemäß ist 1) und 2) zusammen als ein großer Stollen aufzufassen, der mit der Vergiftung beginnt und in der Anspinnung zur Liebe schließt: Ein G-dur vorbezeichneter, aber eigentlich in g-moll stehender Teil geht hier nach Es-dur über. Teil 2) steht in Es und c. Der erste bis zum Abgang Despinas*) zählt 136 Takte, der zweite 94. Diesem dramatisch zweiteiligen, aber eintempigen Großstollen entspricht nun gegensätzlich ein zweitempiger Großstollen, der mit der Heilung der Kranken beginnt **) und mit dem Ausbruch der Liebe endet. Er beginnt ebenfalls mit G-dur (aber diesmal auch in der wirklichen Tonalität) mit 137 Takten in $^{3}/_{4}$, wobei der ganze Takt genau so lang ist, wie früher der Alla-breve-Takt; wenigstens nahm R. Strauß, der klassische Così fan tutte-Dirigent, dort die 𝅗𝅥 = 88 und hier die ♩ = 132, das ergibt beidemal 44 Takte in der Minute. Der zweite Teil des zweiten Stollens geht in B $^{4}/_{4}$ Andante. In diesem Tempo sind die Viertel etwas langsamer als die Halben des ersten Stollens. Es fallen also auf die 41 Takte dieses Andantes mehr als 82, vielleicht etwa 100 Alla-breve-Takte. Der zweite Stollen ist also zeitlich so lang wie der erste.

Der Abgesang, das Schlußallegro [ungefähr ebensoviel Takte (213)] rauscht wegen des rasenden Tempos schneller vorüber, was aber bei der Steigerung der Ensemblewirkung nicht abfällt. Innerlich ist dieser Abgesang wieder barförmig gestaltet, denn die ersten 73 Takte werden fast notengetreu wiederholt, was wieder den Eindruck von 2 Stollen hervorruft, denen die letzten sich maßlos steigernden 69 Takte als Endabgesang folgen.

Der Aufriß dieses Finales läßt sich folgendermaßen darstellen:

Einleitung: Andante $^{2}/_{4}$ D-dur.

1. Stollen:				2. Stollen:				
Vergiftung.	All°, $^{2}/_{2}$	g—Es	136	Heilung.	All°, $^{3}/_{4}$	G	137	Takte.
Mitleid.	All°, $^{2}/_{2}$	Es—c	94	Liebe.	And. $^{4}/_{4}$	B	41	Takte.
					zeitlich = zirka		100	
			230				178 = zirka 237 (zeitlich)	

Abgesang: Allegro $^{2}/_{2}$ D-dur, zuletzt Presto
1. Stollen: 73 Takte
2. Stollen: 71 Takte
Abgesang: 69 Takte

213

*) Auch Abert II 666 macht die Zäsur des Szenenabschnitts hier und nicht bei der Es-dur-Vorzeichnung.

**) Abert II 667 empfindet dieses G-dur ebenfalls als »auf die frühere Situation zurückgreifend«.

Nicht so schöne Verhältnisse zeigt das 2. Finale der Oper. Zwar bildet die C-dur-Tonart einen hübschen und deutlichen Rahmen mit den zwei lustigen Sätzchen, von denen der vordere 65, der schließende 96 Alla-breve-Takte mißt, zwar steht der Soldatenchor genau in der Mitte des Finales, aber die Teile, die zwischen den Rahmensätzen und der teilenden Mitte stehen, sind so ungleichförmig, daß sie keinen befriedigenden Schwung erzeugen.
Der vordere Mittelsatz beginnt wie ein Rondo. Sein Hauptthema ist der Chor in Es-dur $^{4}/_{4}$ Andante. Der erste Zwischensatz geht richtig in B-dur (*D*), der zweite Zwischensatz hebt in As *(S)* an. Es fehlt aber dann die zweite Wiederkehr des Hauptthemas. Statt dessen kommt der schöne Kanon in $^{3}/_{4}$ (Larghetto), der aber auch in As bleibt. Dann wird plötzlich durch eine enharmonische Verwechselung die Notarszene in E erreicht. Das ließe sich noch alles rechtfertigen, da As und E nach der subdominantischen und dominantischen Seite gleich weit entfernt von der Haupttonart sind, diese also gut einschließen. Der dem Mittelpunkt folgende Satz aber ist durch die immer wiederkehrenden Fermaten und durch den ewigen Taktwechsel so zerrissen, daß ein rhythmischer Schwung im Zuhörer nicht entstehen kann.*) In diesem Abschnitt von nur 265 Takten wechselt Takt und Tempo neunmal, und 39 Fermaten unterbrechen den Fluß der Musik.**)
Dennoch möchte ich die Gestaltung des Finales in großem Umriß zur Darstellung bringen. Etwas Bogenförmiges wird man immerhin gewahren:

Vorbereitung zum Fest. C-dur All° $^{2}/_{2}$	65	Takte.
Hochzeitsmahl Es, As, E/Andante, Larghetto, All°	224	,,
Soldatenchor und Schreck. D-dur Maëstoso $^{4}/_{4}$	20	,,
Verwirrung und Versöhnung Es, E, G/Zahlreiche Tempi	265	,,
Vorbereitung zum neuen Fest. C-dur-All° $^{2}/_{2}$	96	,,

Das musikhistorisch wichtigste Ereignis in diesem Stücke ist entschieden der As-dur-Kanon im zweiten Teil, der als Vorläufer von Beethovens Fidelio-Kanon mehr als Paërs Camilla-Kanon hervorgehoben werden sollte, wenn er auch selbst wieder auf Piccinis Kanon im II. Finale von Enea nel Cuma sich stützt.
Aus dieser Übersicht über die Bauart der Mozartschen Meisterfinales dürfte klar geworden sein, 1. welch wichtiger Faktor für den Kunsteindruck die sogenannte »Form« ist, d. h. der sich in den Abschnitten und Gliederungen zeigende Großrhythmus. — 2. Daß auch schon bei Mozart, was dann bei Wagner das ganze Musikdrama erfaßt hat,***) gewisse sinfonische Formgrundsätze die Finales ergriffen und zu unvergänglich erhabenen Musikstücken umgeschaffen haben.

*) Abert II 679. »Zu einem großen, freien rondoförmigen Zusammenschluß kommt es nicht mehr«.
**) Auch Jahn (IV^1, S. 546) vermißt »zusammenhängende Behandlung und große festgegliederte Sätze«.
***) Dasselbe sagt *H. Leichtentritt* in der 3. Auflage seiner Formenlehre. S. 225.

— 30 ODER 50 JAHRE — DIE GROSSE STREITFRAGE

VON

ROBERT HERNRIED-BERLIN

Selten noch hat ein Problem schaffende und ausübende Künstler so bewegt wie das der Schutzfrist, selten ein Problem Künstler, die in allen Grundlagen ihres Strebens und Fühlens übereinstimmen, so voneinander geschieden wie dieses. In Wort und Schrift ist ein Kampf entbrannt, in dessen Verlauf die gegensätzlichsten Ansichten kundgegeben wurden, eine Agitation, die gar oft vom rein Sachlichen dadurch abrückte, daß einzelne Betrachtungsmomente für die Stellungnahme des Sprechers allein ausschlaggebend waren. Das Prinzip der Schlagworte, das im politischen Leben blüht, hat so zum Schmerze all der wenigen, die gewohnt sind, Materien gründlich zu studieren und das Für und Wider gewissenhaft zu erwägen, auch auf diesem Gebiete der Kunst Einzug gehalten. Mit Einführung eines einzigen, oft weit hergeholten Grundes wird der Standpunkt des jeweiligen Gegners bekämpft, ja verdammt. Die Folge davon war, daß eine Verwirrung der Begriffe eingetreten ist, so daß Künstler und Kunstfreunde, die selbst nicht den Drang in sich fühlten oder auch nicht die Zeit fanden, dem Problem bis in seine Ausgangspunkte hinein nachzugehen, heute zwischen den beiden Polen unentschlossen hin und herschwanken. Fragt man sie um ihre Ansicht, so bekennen sie entweder, sich mit der Materie nicht befaßt und darum kein Urteil zu haben, oder sie gestehen offen, nach einseitiger Anhörung der Gründe eines der Beteiligten diesem ihre Unterschrift gegeben und dadurch sich des freien Verfügungsrechtes über ihre eigene Meinung begeben zu haben.

Unter solchen Umständen erscheint es als ein dringendes Erfordernis der Zeit, aufklärend zu wirken und das Wesen der Schutzfrist sowie die Gründe, die von den Anhängern ihrer längeren oder kürzeren Dauer geltend gemacht werden, öffentlich einer Prüfung zu unterziehen.

Das Prinzip eines Schutzes des Urheberrechtes ist bereits in dem Bundesgesetz vom 11. Juni 1870 festgelegt, in der Berner Übereinkunft zum Schutze von Werken der Literatur und Tonkunst vom 13. November 1908 erweitert und für Deutschland in neuer Fassung am 22. Mai 1910 herausgekommen. Grundlage der Aufstellung einer Schutzfrist bilden die Bestimmungen, nach denen dem Autor das ausschließliche Verfügungsrecht über sein geistiges Erzeugnis zusteht. Diese gesetzliche Bestimmung war eine logische Folge der Emanzipation der Schaffenden, die sich in Jahrhunderten vollzog. Allgemein bekannt ist, daß von den großen Meistern, vor allem Mozart und Beethoven, das Recht der Tondichter auf wirtschaftliche Unabhängigkeit verfochten wurde, allgemein bekannt, daß von ihren Tagen an, zugleich mit den staatlichen Umwälzungen,

die gleiche Rechte für alle Staatsbürger mit sich brachten, schaffende und ausübende Künstler in größerer Zahl die ideale Forderung eines Schutzes des Rechtes geistiger Autoren verfochten. Vor allem richteten sich die Bestrebungen aller Künstler darauf, unbefugten Nachdruck und unbefugte Aufführungen zu unterbinden, die Jahrhunderte hindurch vorgenommen wurden, ohne daß der Autor auch nur ein Einspruchsrecht, geschweige denn ein Recht auf materielle Entschädigung hatte.

Merkwürdigerweise wurde aber, soweit die Quellen mir bekannt sind, die grundsätzliche Forderung einer Gleichheit der Rechte aller Staatsbürger, wie sie sonst in den bürgerlichen Gesetzbüchern aller Staaten verankert ist, bzw. ihre Ausdehnung auf den Schutz des geistigen Eigentums nicht als Betrachtungsgrundlage angenommen. Man wäre sonst darauf gekommen, daß auch heute noch, mit einziger Ausnahme der Sowjet-Republik, in allen zivilisierten Staaten der Welt ein unbeschränktes Erbrecht herrscht. Wer Güter erwirbt, genießt im Rahmen der gesetzlichen Bestimmungen das freie Recht, letztwillig über sie zu verfügen und sie auf Kind und Kindeskind — ohne jede Beschränkung — zu vererben.

Dieses Recht wurde für die Erzeuger geistiger Werte im voraus nicht voll in Anspruch genommen, sondern man begnügte sich damit, eine bestimmte Zeitdauer festzusetzen, innerhalb welcher die Erbberechtigungen bestehen und nach deren Ablauf sie erlöschen sollten. So kam es, daß in einer Reihe von Staaten die Werke der Literatur und Musik sowie auch der bildenden und darstellenden Kunst bis zum Ablauf des dreißigsten Jahres nach dem Tode ihres Schöpfers geschützt sind, in anderen bis zum Ablauf des fünfzigsten Jahres nach seinem Hinscheiden. Daß man sich aber schon bei Schaffung der sogenannten Berner Konvention, d. i. der internationalen Vereinbarung für den wechselseitigen Schutz geistiger Erzeugnisse, klar darüber war, daß diese Frist nicht zu gering gefaßt werden dürfe, geht aus dem ersten Abschnitt des Artikels 7 der Berner Übereinkunft hervor. Denn dort wird der Schutz grundsätzlich für das Leben des Urhebers und für die Zeit von fünfzig Jahren nach seinem Tode errichtet. Nur für den Fall, daß diese Dauer nicht gleichmäßig von allen Verbandsländern angenommen werden sollte, tritt eine Beschränkung nach dem Gesetze desjenigen Landes ein, in dem der Schutz beansprucht wird, und eine weitere Beschränkung der Art, daß in keinem Staate die im Ursprungslande festgesetzte Dauer überschritten werden darf.

Mit nichtjuristischem Wortlaut ausgedrückt, bedeutet dies, daß jedes Kunstwerk in allen Vertragsstaaten für die gleiche Dauer geschützt ist wie in dem Ursprungslande, jedoch nicht länger als in dem Lande, in dem der Schutz in Anspruch genommen wird. Frankreich, Italien, Belgien, Dänemark, Luxemburg, die Niederlande, Norwegen, Portugal, Ungarn und die Tschechoslowakei haben die 50jährige Schutzfrist eingeführt, Großbritannien dieselbe Schutzfrist bei Gestattung des Nachdrucks gegen Zahlung einer Abgabe nach

25 Jahren, Spanien eine 80jährige Schutzfrist nach dem Tode des Autors, die Vereinigten Staaten von Nordamerika eine 56jährige Schutzfrist, Rußland eine 25jährige nach Erscheinen der Werke. In Deutschland, Österreich, der Schweiz, Rumänien, Japan und der Türkei ist die Schutzfrist heute noch 30 Jahre nach dem Tode des Autors herrschend, und zu diesem Prinzip hat sich Schweden, das früher die 50jährige Schutzfrist hatte, vom Jahre 1920 ab wieder bekannt. Das Werk eines französischen Autors ist also nach den oben angeführten Bestimmungen der Berner Konvention in Frankreich 50 Jahre nach dem Tode seines Schöpfers geschützt, in Deutschland nur 30 Jahre, das Werk eines deutschen Autors dagegen in beiden Ländern nur 30 Jahre. Aus dieser kurzen Gegenüberstellung ergibt sich bereits eine wesentliche Schlechterstellung der Autoren, die einem Lande mit 30jähriger Schutzfrist angehören, gegenüber dem Auslande.
Sollten nur Rechtsgrundsätze bei der Erörterung der Streitfrage »Dreißig oder fünfzig Jahre?« maßgebend sein, und wollte man nach dem Grundsatz »Vor dem Gesetz sind alle Staatsbürger gleich« gerade in bezug auf Schaffung neuer Gesetze verfahren, so wäre eine Bestimmung, durch die der Schutz des geistigen Urheberrechtes beschränkt wird, überhaupt in allen Staaten unmöglich, die den Vertretern aller anderen Berufe unbeschränkten Schutz und freies Verfügungsrecht aus den von ihnen erzeugten und erworbenen Werten zubilligen. Man würde dann erkennen, daß in der Befristung des Urheberrechtsschutzes an sich schon eine Enteignung einzelner liegt, die ihresgleichen in all diesen Ländern nicht hat, sowie eine Sozialisierung in Staaten mit kapitalistischer Gesetzgebung.
Ich möchte aber nicht nur das Moment der Rechtlichkeit erörtern, sondern untersuchen, ob eine Abweichung von der allgemeinen Rechtsgleichheit gerade bei schaffenden Künstlern im Interesse des Volksganzen liegt.
»Die Kunst dem Volke!« Dieser Grundsatz hat sich mehr und mehr Bahn gebrochen, und die Zeit der politischen Gleichstellung aller Staatsbürger hat ihn mit Recht zu einem unverrückbaren Grundsatz erhoben. Es muß also dafür gesorgt werden, daß Kunstwerke in jeder nur möglichen Art den breitesten Volksschichten geboten werden. Daß diese Darbietungen, sollen sie wirklich wahre Kunst geben, hochwertig sein müssen, erscheint auf den ersten Blick bereits als selbstverständliche Forderung. Und daß zwecks weitester Verbreitung der billigste Gestehungswert für Kunstwerke aller Art bzw. Reproduzierung durch Verleger und ihre Wiedergabe durch ausübende Künstler zugrunde gelegt werden muß, ist ein ebensolches Erfordernis.
In vielen, auch wohlmeinenden Köpfen hat nun die Besorgnis Platz gegriffen, daß eine Verlängerung der Dauer des Urheberrechtsschutzes notwendigerweise ihre Verbilligung und damit Popularisierung verhindern würde. Dieses Bedenken ist derart schwerwiegend, daß es der ernsthaftesten Untersuchung bedarf. Für die Aufnahme von Werken der Literatur und Musik — und um

solche handelt es sich in der Hauptsache — kommen zwei Arten der Verbreitung in Betracht: die der öffentlichen Aufführung und die der Drucklegung. Bei theatralischen und konzertmäßigen Aufführungen zerfällt das Bedenken gegen eine Verteuerung sofort in nichts, wenn man sich klar macht, daß Theater- und Konzertaufführungen geschützter und ungeschützter Werke zu vollständig gleichem Preise erfolgen. Die Preise der Plätze in den Theatern sind bei Goethe und Gerhart Hauptmann, bei Beethoven und Pfitzner die gleichen, und ob in Konzerten Mozart oder Hindemith gespielt, ob an Vortragsabenden Kleist oder Rilke gelesen werden, hat sich den Besuchern dieser Veranstaltungen finanziell noch niemals fühlbar gemacht; ebenso sind die Aufführungen von Wagners Musikdramen seit ihrem Freiwerden noch um keinen Pfennig wohlfeiler geworden. Maßgebend für die Gestaltung der Eintrittspreise in Theater und Konzert waren stets noch die allgemeinen wirtschaftlichen Verhältnisse bzw. die Belastung aller Unternehmungen durch die Höhe der Gehälter, der verwendeten Materialien usw., mit einem Worte, die Gestehungskosten der Aufführung selbst. Und so kommt es, daß nur in den allerseltensten Verhältnissen für den Veranstalter einer öffentlichen Theater- oder Konzertaufführung aus wirtschaftlichen Gründen die Frage entsteht, ob er nicht lieber ein freies an Stelle eines geschützten Werkes aufführen solle. Vereinsaufführungen sowie Schülerkonzerte und Konzerte in Lehranstalten sind übrigens durch das Gesetz von jeder Abgabe befreit.

Anders steht es mit dem Preise gedruckter Werke. Hier gibt es zwei Gruppen von Verlegern: die Originalverleger und die Editionsverleger. Die ersteren erwerben die Berechtigung, ein Werk durch Drucklegung (Notenstich) zu vervielfältigen und zu verkaufen, von dessen Schöpfer oder seinem Rechtsnachfolger zumeist gegen ein festes einmaliges Honorar, seltener gegen gewisse Beteiligung am Erträgnis, bei erfolgreichen Autoren häufig gegen Honorar und Gewinnanteil. Selbst dort, wo sie kein oder ein geringes Honorar zahlen, nehmen sie das Risiko für Druck- bzw. Stichkosten sowie der Auslagen für die Propagandierung der betreffenden Werke auf sich. Von den ihnen anvertrauten geistigen Erzeugnissen erlangt erfahrungsgemäß der größere Teil keine so große Verbreitung, als erforderlich wäre, um die Kosten des Druckes und Vertriebes hereinzubringen. Bei einem kleineren Teil der von ihnen erworbenen Werke gelingt aber nicht nur dies, sondern es ergibt sich ein namhafter Überschuß. Von dessen Höhe ist es nun abhängig, ob er lediglich den Ausfall, den die minder verbreiteten Werke mit sich bringen, ausgleicht, oder ob er die betreffende Verlagshandlung zu einem wohlfundierten Unternehmen macht.

Überblicken wir die heutige Lage der Verleger in Deutschland, so wird es uns schwer fallen, mehr als eine kleine Reihe besonders kapitalkräftiger Verlagsfirmen namhaft zu machen. Und diese haben ihren geschäftlichen Erfolg dem Umstand zu verdanken, daß sie Werke von Tonkünstlern bzw. Schriftstellern in Verlag nahmen, die später weltberühmt wurden und deren Schöpfungen

weiteste Verbreitung erlangten. Derartige Einnahmen aber unterbinden zu wollen, ist aus Billigkeitsgründen unstatthaft. Denn diese Verleger haben zumeist die Werke, die ihnen später große Erträgnisse brachten, zu einer Zeit erworben, als der Ruf des betreffenden Künstlers noch nicht gefestigt war, andere wieder Werke von bereits berühmten Künstlern für große Summen Geldes erkauft. Und, hätten sie nicht namhafte Überschüsse aufzuweisen, würden sie nicht in die Lage versetzt, jungen Talenten die Wege zu ebnen.

Die zweite Gruppe von Verlegern (Editionsverleger) hat den Hauptteil ihrer Tätigkeit auf die Verbreitung solcher Werke der Literatur und Tonkunst gerichtet, die vom Gesetz nicht mehr geschützt sind. Das Wagnis, solche Werke herauszugeben, ist nur gering, denn zumeist lockt bereits der Name seines Autors, häufig auch noch der Name des Neubearbeiters den Käufer an. Das Honorar für den Bearbeiter wird in jedem Falle nur einen Bruchteil der Vergütung betragen, die der Verleger dem Tondichter für Übernahme seines Originalwerkes hätte bezahlen müssen. Es ist Tatsache, daß nur ein Teil der Editionsverleger die Neuausgaben ungeschützter Werke in künstlerisch hochwertiger Weise und bei besonders wohlfeiler Preisgestaltung bewirkt, während bei anderen die Qualität der Neuausgabe hinter der der Originalausgabe zurücksteht. Wer von uns allen hätte nicht Bearbeitungen klassischer Autoren in die Hand bekommen, die dem Original durch Kürzung und Veränderung Gewalt antaten? Und gerade zu unserer Zeit, die Aufführungen durch Kino und Rundfunk in ungeahnter Verbreitung täglich sieht, kann die Gefahr nicht geleugnet werden, wertvolle Werke heute noch geschützter Poeten und Tondichter in unwürdiger Verstümmelung wiedergegeben zu sehen.

Im übrigen sind erfahrungsgemäß die Preise der Originalverleger fast bei jeder Neuauflage billiger geworden. Man bemängelt heute die hohen Buchpreise lebender Autoren und übersieht, daß gerade die teuersten Luxusausgaben von Werken geschaffen werden, deren Verfasser seit hundert oder mehr Jahren tot sind. Man übersieht ferner, daß von den meisten bedeutenden Werken der Literatur und Tonkunst (zum Teil auch durch Abmachungen mit bestimmten Vereinigungen der »Konsumenten«) verhältnismäßig sehr wohlfeile Ausgaben geboten werden, und daß heute ein wertvolles Buch, ein wertvolles Musikstück kaum teurer ist als ein Paar Seidenstrümpfe, die ja neuerdings auch zum unbedingten Kulturerfordernis gehören. Zum dritten vergißt man, daß die Öffentlichkeit nicht nur Rechte sondern auch Pflichten hat, und daß, so lange der Staat nicht in der Lage ist, aus allgemeinen Mitteln eine großzügige Kunstpflege zu unterhalten, die Allgemeinheit keineswegs das Recht hat, finanzielle Opfer von den Autoren und deren Angehörigen zu fordern.

»Aber«, wird man einwenden, »wie wenige Werke leben denn noch 30 Jahre nach dem Tode ihres Schöpfers?« und: »Warum sollen denn die vielleicht unwürdigen Nachfahren der Schaffenden eine Dauerrente aus den Werken ihrer Vorfahren beziehen?« Nun, gar so gering ist die Zahl der Werke, die lange Zeit

nach dem Tode ihres Schöpfers leben, denn doch nicht, zumal wenn man auch die Literatur in Betracht zieht und sie nicht im Verhältnis zu der Gesamtproduktion, sondern im Verhältnis zu der Hervorbringung auch nur artistisch einwandfreier Musik- und Dichtwerke beurteilt. Und ist sie, wie man sagt, »verschwindend gering«, dann spricht dies doch gerade für den Schutz dieser wenigen, alle anderen hinter sich lassenden Musikwerke, denn Ausnahmeerscheinungen verlangen wohl auch eine gesonderte Behandlung.
Richtig ist es auch ohne Zweifel, daß ein Teil der Nachfahren berühmter Meister von dem idealen Wirken ihres Vorfahren abrückt. So lange aber das bürgerliche Erbrecht keinerlei Beschränkungen aufweist, erscheint es doch wohl kaum angebracht, solche Beschränkungen ausschließlich für Nachkommen schaffender Künstler einzuführen. Wobei denn auch mit vielem Nachdruck festgestellt werden muß, daß gar viele der Hinterbliebenen großer Dichter, Tondichter und Philosophen sich ihrer hohen Aufgabe durchaus würdig gezeigt haben. Die Allgemeinheit freilich ist an dem Wohl oder Wehe der Überlebenden aus den Familien schaffender Künstler nicht übermäßig interessiert, desto mehr aber daran, daß neue Talente den Weg in die Öffentlichkeit finden. Läßt aber das Erlöschen der Schutzfrist die Einkünfte der Originalverleger versiegen, so wird den lebenden schöpferischen Geistern die Möglichkeit der Drucklegung ihrer Werke sehr erschwert. Und wie viele gab es, die erst in ihren letzten Lebensjahren oder auch nach ihrem Tode (Peter Cornelius und Mussorgskij sind Beispiele dafür) Weltruhm erlangten?!
Auf zwei Momente ist noch hinzuweisen, die für die Einführung der 50jährigen Schutzfrist in Deutschland sprechen: Angesichts der im Oktober 1927 zu Rom stattfindenden Konferenz der Berner Vertragsstaaten ist in Österreich ein Gesetzentwurf entstanden, der diese Schutzfrist vorsieht, und es ist fast als bestimmt anzunehmen, daß ihre Einführung in dem Bruderland Deutschlands erfolgen wird. Geschieht dies, verharrt aber das Deutsche Reich bei der 30jährigen Schutzfrist, so ist eine Abwanderung der hervorragendsten deutschen Verlagsanstalten nach Österreich zu befürchten, denn die namhaftesten Dichter und Tondichter würden es vorziehen, ihre Werke in Österreich angesehenen Verlegern zu überlassen, da sie dann in allen Ländern, die die 50jährige Schutzfrist festgelegt haben (und das sind die meisten!), 20 Jahre länger geschützt sind. Mit dem Anschluß Österreichs an die 50jährige Schutzfrist wären Deutschland und die Schweiz die einzigen für Literatur und Musik wichtigen Staaten, die eine geringere Schutzfrist aufwiesen. Eine Isolierung würde eintreten, die sich sicherlich nicht in günstiger Weise auswirken könnte. Aber über diese wirtschaftlichen Bedenken hinaus ist es, wie der Erbprinz zu Hohenlohe-Langenburg im Jahre 1910 bei den Beratungen des Aufführungsgesetzes zur redigierten Berner Übereinkunft sagte, eine *Ehrenpflicht* für einen Kulturstaat, wie es Deutschland ist, seine großen Männer nicht schlechter zu behandeln, als es fast alle anderen Kulturstaaten tun.

AUSLANDSPROPAGANDA

VON

RICHARD H. STEIN-BERLIN

Noch immer streiten sich die »Volksbeauftragten« aller Länder darum, ob politisch-militärische oder kaufmännisch-wirtschaftliche Erfolge einzelner Völker, Staaten oder Rassenverbände künftig die Geschicke der Menschheit bestimmen werden. Und noch immer glaubt man bei uns in Deutschland, ein neuer Aufstieg des deutschen Volkes sei nach der Niederlage im Weltkriege nur durch Wiederaufbau seiner Wehrmacht oder durch einen überstaatlichen, skrupellosen Merkantilismus zu ermöglichen, der selbst vor einem zweiten Inflationsbetruge nicht zurückschrecken würde. Demgegenüber muß darauf hingewiesen werden, daß seit dem Beginn des geschichtlichen Zeitalters immer nur *die Träger überragender Menschheitsideen* als friedliche oder kriegerische Eroberer etwas Bleibendes zu schaffen vermochten, so vor allem die großen Religionsstifter, Philosophen und Künstler. Weltgeschichtlich betrachtet, haben selbst die Bollwerke der römischen Kaiserzeit nur die Bedeutung und die Dauer von Filmbauten gehabt; dagegen lebt und wirkt noch heute das aus jener Zeit hervorgegangene corpus juris civilis, dem wir als immanenten und überzeitlichen Grundsatz entnehmen können: nichts dürfe *rechtens* sein und als *Gesetz* gelten, was nicht zugleich von der Allgemeinheit als *billig* empfunden werde. (Ein jeder möge hierbei an das denken, was ihn am meisten drückt.) — Vergebens versucht jetzt Mussolini dem heutigen in Italien lebenden Mischvolk einen neuen, an den Glanz des alten Römerstaates erinnernden Aufstieg zu ermöglichen. Aber wenngleich sich der prächtigen theatralischen Aufmachung des Faschismus eine leise Komik beigesellt und das Ephemere, Filmisch-Unechte schon jetzt allzu deutlich hervortritt, so sollten wir doch immer bedenken, daß Italien das Land Palestrinas, Verdis, Dantes, Petrarcas, Ariostos, Lionardos, Raffaels und Michel Angelos ist. Welch ein großes Volk, trotz allem! — Wir Deutsche brauchen keine Namen zu nennen. Zwar sind wir heute arm an Geld und politisch machtlos; unser geistiger Besitz hat jedoch keine Verringerung erfahren, und der *Ewigkeitswert* unseres Volkes bleibt unberührt von den Fehlern, die unsere Regierer gemacht haben, gegenwärtig noch machen und voraussichtlich auch weiterhin machen werden.

Nicht um etwas zu beweisen, sondern nur um zu illustrieren, sei nebenher erwähnt, daß die Engländer noch heute Händel als den größten *englischen* Komponisten bezeichnen. In Paris, beim letzten Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft (wenige Wochen vor dem Ausbruch des Weltkrieges) wurde den Teilnehmern eine Oper von Gluck dargeboten, und man erfuhr bei dieser Gelegenheit aus dem Munde des Ministers Barthou, daß Gluck der größte Opernkomponist *Frankreichs* sei. Ebensogut könnten die Italiener Mozart annektieren, da es von ihm so viele Opern und Singspiele mit italienischen Texten gibt. Aber sie haben es wohl nicht nötig.

Soviel ist sicher: Kein Land freut sich darüber, daß es ohne die deutsche Musik *einfach nicht auskommt.* Und dem Mangel an Sympathie gesellen sich leicht nationaler Neid wie auch politisches Mißtrauen, so daß alle Auslandspropaganda für deutsche Musik unablässig mit den größten Schwierigkeiten zu kämpfen hat. Es ist noch nicht lange her, daß eine bekannte französische Musikzeitschrift anläßlich eines Wagner-Konzertes schrieb: »Frankreichs Mütter haben ihre Söhne geopfert; sollten wir Männer da nicht wenigstens unsere Freude an Wagnerscher Musik opfern können?« Beethoven gegenüber zeigt man sich etwas weniger . . . streng. Aber man vergißt nicht zu erwähnen, daß sein Name auf holländische Abkunft deute, daß der Meister in Wien gelebt habe, und daß sein Schaffen universal, sein Wirken übernational gewesen sei. — Wir haben uns bekanntermaßen im Ausland durch den überheblichen Spruch: »Am deutschen Wesen soll die Welt genesen« lächerlich, ja verhaßt gemacht. Schon deshalb gäbe es gegenwärtig nichts Törichteres als den Versuch, unsere Auslandspropaganda für deutsche Musik völkisch oder nationalistisch zu orientieren. Die deutsche Musik, auch die der lebenden Generation, *kann* gewiß im Auslande Erfolg haben, aber niemals *weil*, sondern *trotzdem* sie spezifisch deutsch ist.

Immerhin dürfen und sollen wir das »made in Germany« nicht unterdrücken. So ärgerlich es auf die ausländische Konkurrenz und ihre Presse wirken mag: Der Konsument in aller Welt schätzt die gute, bekannte Marke, und selbst den kleinsten Musikschreiber umstrahlt noch ein wenig der Ruhm unserer großen Meister. Wer mit ängstlichem Bückling erklärt: »Entschuldigen Sie, ich bin zwar ein Deutscher, aber ich komponiere international«, der erntet im Ausland nur ein verächtliches Lächeln. Im übrigen ist es nicht eitles Geschwätz, sondern eine nüchterne Tatsache, daß man uns überall »draußen« braucht, im Theater wie im Konzertsaal. Wir haben es also schon deshalb nicht nötig, uns würdelos anzubieten. In dieser Hinsicht ist bisher viel gesündigt worden. Man hat deutsche Autorenrechte wie Ziegenkäse nach dem Ausland verhökert, bloß um überhaupt ausländisches Geld hereinzubekommen. (Gleichzeitig wurden ausländische Autorenrechte in Deutschland geradezu irrsinnig hoch bezahlt.)

Überhaupt sollte das Geldinteresse bei der Auslandspropaganda niemals im Vordergrund stehen. Als Siegfried Wagner nach Amerika fuhr, um für Bayreuth zu sammeln, war er sicherlich schlecht beraten. Was Bayreuth hierdurch an Prestige verlor, ist nie wieder gutzumachen.

Die Verlegerinteressen sind eine Sache für sich. Wenn es sich bei der Auslandspropaganda für deutsche Musik um nichts weiter als um geschäftliche Dinge handeln würde, so brauchte man sich vielleicht um den Export von einheimischer wie um den Import von fremdländischer Tonkunst gar nicht weiter zu bekümmern. Aber wäre das nicht falsche Vornehmheit und bequeme Oberflächlichkeit? Gerade die Einsichtigen unter uns sehen eine musik-

politische Hauptaufgabe in der rücksichtslosen Bekämpfung des rein industriellen Musikbetriebes, da ein Verfall der deutschen Musik *als Kunst* bei ihrer kommerziellen Eingliederung in die internationale Musikindustrie unvermeidlich wäre.

Die deutsche Auslandspropaganda kann, darf und muß somit *idealistisch* sein. Sie soll weniger eine vorhandene Nachfrage befriedigen, als *die noch nicht vorhandene erwecken.* Vielerlei versteht sich dabei am Rande. So politischer Takt, natürlich; Rücksichtnahme auf die Eigenart jedes Landes, selbstverständlich; vorsichtigste Berechnung, aber gewiß doch; Weitblick und Unternehmergeist, ja, ja, ja. Vor allem aber, *es muß etwas da sein,* was die Großen, Starken, Guten hinreißt und die Masse mitreißt; es muß etwas da sein, dessen Propagierung sich lohnt. Wir sollten, wie bisher so auch fernerhin, die musikfreudigen Menschen aller Länder für eine Musik zu gewinnen suchen, die nicht lediglich Sinnenkitzel ist. Deshalb braucht durchaus nicht immer das deutsche Gemüt betont zu werden, das man im Ausland gar nicht versteht und zumeist belächelt. Andererseits können wir die Achtung des Auslandes vor unserer Musikkultur und unserer gesunden Tradition natürlich nicht dadurch festigen, daß wir uns an absurd musiksportlichen Veranstaltungen beteiligen und allen möglichen experimentellen Humbug als neue deutsche Kunst etikettieren. Aber wo sich eine Abkehr von romantischen Tendenzen und ein ernstes Streben nach vornehmer Sachlichkeit zeigt, aus der vielleicht eine neue Klassizität erwachsen könnte, da brauchen wir nicht ängstlich und nicht allzu zurückhaltend zu sein.

Ich nenne keine Namen; gerade weil ich über Propaganda schreibe, darf ich keine machen. Es ist heute »sowieso« natürlich besonders schwer und verantwortungsreich, sich für aufstrebende Talente einzusetzen. Im übrigen — wer für »Gruppen« oder »Richtungen« Propaganda macht, hat meines Erachtens überhaupt keinen Anspruch darauf, ernst genommen zu werden; und wer bloß »berichterstattet«, referiert, den liest im Ausland kein Mensch. Ich kann auf die hiermit zusammenhängenden Fragen leider nicht näher eingehen und möchte nur das eine hervorheben: Es ist von allergrößter Wichtigkeit für die Weltgeltung der deutschen Musik, daß das Urteil des deutschen Musikschriftstellers im Ausland *Goldwert* behält. Gerade weil sein Wirken heute durch die interessierte Propaganda von Autoren und Verlegern erschwert und oft durchkreuzt wird.

Ich erinnere mich noch der geruhigen Zeiten, da Richard Strauß als einziger deutscher Meister mit großem Geschick »exportierte«. Heute versteht es jeder kleine Bastler besser. Ohne Auslandserfolg ist in unserer Zeit natürlich »nichts mehr zu wollen«. Trotzdem darf man sich ein wenig über die smarten modernen Komponisten wundern, die ebenso eitel und geldgierig geworden sind, wie es bisher nur die Primadonnen und die Tenöre waren. Jeder sieht zu, wo er bleibt; jeder »tut, was er kann«; der eine kehrt das spezifisch Deutsche an

seiner Musik hervor, der andere verleugnet es, je nachdem. Man paßt sich an, macht mit, komponiert nach neuester Fasson und . . . verdient.
Auslandspropaganda für deutsche Musikkultur und für die legitimen Erben unserer großen Tonmeister ist somit außergewöhnlich schwierig, ja fast unmöglich geworden. Und doch brauchen wir sie nötiger als alle andere Propaganda. Unser *Prestige* als eines der politisch und militärisch stärksten Völker der Erde ist durch den Ausgang des Weltkrieges zerstört worden, aber unsere *Geltung* als eins der ersten Kulturvölker unseres Erdballs blieb davon unberührt. Daß seit dem Friedensschlusse im Ausland ein glänzend organisierter Kampf gegen unsere gesamte geistige Kultur geführt wird, scheint der deutsche Michel noch immer nicht gemerkt zu haben. Uns interessiert hier nur der Kampf gegen die deutsche Musik, in dem unsere Gegner bisher dank *ihrer* unübertrefflichen Propaganda auf der ganzen Linie gesiegt haben. Fast nichts mehr von seriöser deutscher Musik dringt noch ins Ausland. Aber jede Art von fremdländischem Gedudel faßt bei uns festen Fuß. Und wir verrenken lieber unsere Beine in Niggertänzen wie Charleston und Black Bottom, als daß wir uns noch mit einem nicht verjazzten Wiener Walzer hervorwagen. Was hier siegt, ist nicht der Geist oder die Schönheit einer neuen fremdländischen Musik, sondern die großzügige, ja geniale fremdländische *Propaganda.* (Laßt ein paar jugendfrische, ungeschminkte Wienerinnen in London oder San Francisco die Donauwellen tanzen, und hernach ein paar bemalte Mulattinnen mit kniefreien Röckchen einen Charleston: wollen sehen, wer siegt.)
Wie gesagt, der Sieg der Niggermusik ist nur ein Sieg der Propaganda. Alles, was mit ihr zusammenhängt, zielt darauf ab, das Obszöne in gesellschaftlich einwandfreien Formen zum Ausdruck zu bringen und das, was Moszkowski »skurrile Turnerei« genannt hat, in weniger anstrengende, aber nicht minder skurrile Tanzformen aufzulösen.
Da man für Mozart, Beethoven und Wagner keine Propaganda mehr zu machen braucht und die Propagandawürdigkeit eines großen Teils unserer jungen Talente einigermaßen zweifelhaft erscheint, ist man in pädagogischen Kreisen auf die an und für sich sehr gesunde Idee verfallen, nicht für einzelne Komponisten, sondern für die deutschen »Musikzentren« Propaganda zu machen, vor allem für die deutschen Musiklehranstalten in den großen Städten. Vor dem Weltkriege strömten bekanntlich Musikbeflissene aus allen Ländern nach Deutschland, um hier Musik zu studieren. Und nach der Rückkehr in ihr Heimatland wurden sie dort zu *Vorkämpfern für die deutschen Tondichter wie auch für die deutsche Musikkultur.* Das hat sich mittlerweile erheblich geändert. Nach dem sogenannten »Frieden« von Versailles wagte sich zwar die eine oder andere musikbedürftige Miß wieder in das barbarische Deutschland, aber mit dem früheren Zustrom von Engländern und Amerikanern schien es endgültig vorbei zu sein. Die privaten Konservatorien litten nicht allzusehr darunter, jedoch die staatlichen Hochschulen für Musik verloren immer mehr ihre frühere

Bedeutung. Zum Teil hatten sie selbst Schuld daran, da sie die alten, im Ausland angesehenen Lehrer kurzerhand verabschiedeten und neue, republikanisch gesinnte Kräfte einstellten, die im Ausland wenig oder gar nicht akkreditiert waren.

So kam es zum Beispiel, daß sich die amerikanische Kundschaft von der Berliner Staatlichen Hochschule ab- und dem Berliner Sternschen Konservatorium zuwandte. Das ließ freilich die Lehrer der Staatlichen Hochschule schon deshalb ziemlich kalt, weil sie feste Gehälter beziehen und pensionsberechtigt sind. Aber ihre Schüler ärgerten sich darüber, und sie beschlossen im Verein mit den anderen akademischen Musikstudenten, durch geschickte Reklame den staatlichen Musikschulen das verlorene Prestige im Auslande wiederzuerobern.

Der *Hochschulverband Deutscher Musikstudenten* gedachte nun, zunächst in den *United States* für die staatlichen, republikanisch reorganisierten Musiklehranstalten Deutschlands eine großzügige Propaganda zu machen, und gab zu diesem Zweck ein Werbebuch für die amerikanischen Musikstudenten heraus, ein »*Guide book for American students*«. Sein Titel »*The Study of Music in Germany*« läßt eine objektive Darstellung erhoffen. Und man übersieht zunächst den Vermerk: »*Published by the University Department of the North German Lloyd*«.

Dem ideellen Zweck der schön und geschmackvoll ausgestatteten Schrift kann man Sympathie und Anerkennung nicht versagen. Sie will alle musikalisch interessierten Nordamerikaner »mit dem gegenwärtigen Stand des deutschen Musiklebens bekannt machen« und ihnen »einen Weg zu den in Vergangenheit und Gegenwart interessanten Musikstätten Deutschlands weisen«. Gute und erfreulich kurze Aufsätze bekannter Autoren dienen aufs Glücklichste der Tendenz des Werkes. Zwischen ihnen findet sich freilich manches Seltsame. So informiert z. B. über »Young Germanys Musical Movement« ein homo ignotus namens Hilmar Hoeckner, und ein anderer Artikel (»A Word about the Teacher«) stammt von dem Direktor des University Conservatory in . . . Manila. Noch eigenartiger erscheint die Auswahl des Bildmaterials. Unsere größten, auch in Amerika bekannten Künstler und Musikpädagogen, nicht nur die aus der Vorkriegszeit, fehlen mit wenigen Ausnahmen; dafür wird dem Leser u. a. ein Bildnis Andreas Weisgerbers und ein süßlicher Kitsch des Franzosen Fantin-Latour (»Apotheosis«) vorgesetzt. Als zum mindesten sehr unklug muß die Anhängung einer höchst wunderlichen Landkarte (im achtfachen Format der Broschüre) bezeichnet werden. Auf ihr hat man die »Musikzentren« Deutschlands markiert, von amüsanten Karikaturen und mehr oder minder humoristischen Bildchen umgeben. Die Grenzen Deutschlands sind hier die von 1914, und die jetzt nicht mehr zu Deutschland gehörigen Gebiete bilden weiße Flecke. Welchen Eindruck will man damit auf die Amerikaner machen? Man soll die neuen Grenzen entweder anerkennen oder nicht anerkennen; aber insgeheim durch rote Linien

ein bißchen protestieren, ist lächerlich, schwächlich und töricht. Im übrigen: Warum fehlen z. B. Lübeck und Danzig, wenn Orte wie Sondershausen und Saarbrücken als deutsche »Musikzentren« eingezeichnet sind? Bedenklich ist auf dieser Karte auch, daß die amerikanische Kundschaft per Schiff oder mit Engelsflügeln der Wesermündung zustrebt, aber keineswegs der Elbemündung, also nur den Norddeutschen Lloyd, nicht jedoch die Hamburg-Amerika-Linie benutzt. (Hamburg wird durch zwei unter Notenregen mit aufgespannten Schirmen flüchtende Herren karikiert.)

Der Hochschulverband Deutscher Musikstudenten hat unter Berufung auf den ideellen Zweck seiner Broschüre honorarfreie Beiträge zahlreicher bekannter Autoren erbeten und erhalten. Die Herren Abert, Bie, Friedlaender, Leichtentritt, Moser, Sachs, Schering, Schreker, Schünemann, Unger, Weißmann u. a. würden sich aber schwerlich zu einer Gratisreklame für eine Schiffahrtsgesellschaft hergegeben haben. Sie alle sind unzweifelhaft irregeführt worden, denn in der Einladung zur Mitarbeit wurde zunächst gesagt, daß die Broschüre »den in Frage kommenden Ausländern unentgeltlich überreicht werden« solle und Einnahmen daher nicht erzielt werden könnten. Dann hieß es weiter: »Die durch den Druck entstehenden Kosten lassen sich gerade noch durch das Entgegenkommen einiger *amerikanischer* Persönlichkeiten sicherstellen.« Mit keinem Wort war vom Norddeutschen Lloyd die Rede. Es handelt sich bei alledem gewiß nicht um die den beteiligten Autoren entgangenen Honorare, sondern um die ungeheuere Schädigung des deutschen Ansehens, die sich daraus ganz von selbst ergibt, daß namhafte deutsche Universitätslehrer, Hochschulleiter, Komponisten und Musikschriftsteller (ahnungslos) als Reklameschriftsteller einer maritimen Transportfirma fungiert haben. Der Nachweis der Honorarlosigkeit und damit eines zweifellos rein idealen Beweggrundes wird die antideutsche Propaganda »drüben« keineswegs entwaffnen. Es gibt ja auch indirekte Vorteile als Lohn einer schriftstellerischen Betätigung. Außerdem kann man nun sagen: Seht, wie die deutschen *boys*, die über Musik schreiben, sich freuen, wenn eine große Firma etwas bei ihnen »bestellt«. Sie sind so glücklich darüber, daß sie gar nichts für ihre Arbeit haben wollen.

Erfreulicherweise hat die Hamburg-Amerika-Linie bisher geschwiegen; es wäre eine Katastrophe, wenn sie jetzt mit einem gegnerischen »Guide book for American students« herauskäme. Vom Norddeutschen Lloyd darf man erwarten, daß er nunmehr schleunigst die noch vorhandenen Exemplare aus dem Verkehr zurückzieht.

Eine Schlußbemerkung ganz nebenbei: Die deutsche Musik und die deutschen Musiklehranstalten haben ihren Weltruf ohne jede Propaganda errungen. Und ich bin der Ansicht (freilich ist's nur meine Privatmeinung), daß auch heute noch die beste und vornehmste Propaganda darin besteht, Gutes zu leisten und möglichst wenig über die eigene Arbeit zu reden. Will man durchaus

bei den Yankees durch zeitgemäße Reklame einen Massenerfolg erzielen, so muß man sich dem amerikanischen Stil anpassen. »Henny Porten über Beethoven«, »Ein Hamburger Liftboy über Beethoven«, »Der Generaldirektor der Vereinigten Zementfabriken über die Weltanschauung Beethovens« u. dgl.; *so was* wird gelesen, aber die dazwischen gestreuten seriösen Jubiläumsartikel namhafter Fachleute beachtet in Amerika kein Mensch. Der Norddeutsche Lloyd hätte in allen großen Tageszeitungen Nordamerikas inserieren sollen: »Die deutschen Musikhochschulen sind die *besten* der Welt, daher auch die *teuersten*; aber wer *mit uns* nach Deutschland fährt, erhält *zwanzig Prozent* Ermäßigung; außerdem bekommt er während der Überfahrt täglich so viel Whisky *unberechnet*, wie er vertragen kann.«
Gewiß; ich übertreibe. Aber ohne solche Übertreibungen wird der Deutsche nie begreifen, daß die Menschen außerhalb Deutschland anders denken und fühlen als er selbst. Das kann erst besser werden, wenn man in Kötzschenbroda außer dem Lokalblättchen auch Berliner, Hamburger, Frankfurter, Münchener Zeitungen liest und wenn der Berliner die Auslandspresse studiert.
Bis dahin wollen wir den Buschniggern den Triumph gönnen, daß sie *ohne jede Propaganda* mit ihren Rhythmen und ihrer Auffassung des Sexuellen als einer nicht sentimental-romantischen, sondern mehr lustig-komischen Angelegenheit die ganze Welt erobert haben.

NEUE HÄNDEL-FUNDE

VON

MARTIN FREY-HALLE a. d. S.

Vor mehr als Jahresfrist veröffentlichte Fräulein Dr. *Elisabeth Noack* zum erstenmal eine Klaviersuite in C-dur von Händel, die selbst in dem Nachtragsband der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft nicht enthalten ist. In interessierten Kreisen erregte dieser Händel-Fund — denn um einen solchen handelt es sich ohne Zweifel — berechtigtes Aufsehen. Die Abschrift dieser Suite, nicht das Manuskript des Komponisten, findet sich in dem Sammelbande (103 Ms) der Hessischen Landesbibliothek zu Darmstadt unter Abschriften anderer schon bekannter Klavierwerke des Meisters, die nur hier und da eine Variante der durch Drucklegung (im Jahre 1720 zu London) festgelegten Gestalt aufweisen. Es handelt sich also offenbar um frühere Fassungen, Durchgangsformen, die Händel bei der letzten Durchsicht wieder verwarf.
Wie es gekommen ist, daß gerade die C-dur-Klaviersuite nicht mit in die Reihe der 16 uns überlieferten Partiten aufgenommen ist, wird wohl ewig ein Rätsel

bleiben. Verdient hat das Werk jedenfalls die Zurückstellung nicht. Sie gehört fraglos zu den bedeutenderen Klavierwerken. Vielleicht war die Urschrift dem Meister abhanden gekommen, und er entsann sich später nicht, daß einer seiner ehemaligen Hamburger Freunde und Genossen an der Hamburger Oper unter Keisers Ägide, Christoph Graupner oder Gottfried Grünewald, die beide später in Darmstadt als Kapellmeister tätig waren, davon eine Abschrift sich angefertigt hatte.

Ein Irrtum mit der »neuen« Händel-Suite ist ganz ausgeschlossen. Sie trägt in jedem Satz die Züge Händelscher Kunst und Eigenart und unterscheidet sich wesentlich von den im genannten Sammelbande aufbewahrten Partiten G. Ph. Telemanns und Christoph Graupners.

Es interessierte mich nun lebhaft, die Handschrift kennen zu lernen, und da ich auf meiner letzten Sommerreise Darmstadt berührte, suchte ich mir in der dortigen Landesbibliothek Einblick in das Werk zu verschaffen. Leider war damals der Band ausgeliehen. Doch erhielt ich einige vereinzelte Blätter, ebenfalls Kopien von Graupner oder Grünewald, als Troststücke ausgehändigt, die mir teils noch ganz fremd waren oder die ich wenigstens in der mir vorliegenden Fassung nicht kannte. Sämtliche Blätter tragen den Vermerk: for Cembalo del Signor Hendel.

Besonders lebhaft interessierte mich eine Skizze (A)*) des Finalsatzes der berühmten d-moll-Suite, den Händel auch in dem d-moll-Orgelkonzert verwendet hat; Werke, die mir vom Leipziger Händel-Fest noch in bester Erinnerung waren. Diese Darmstädter Variante — um eine solche handelt es sich — bildet ohne Zweifel den Vorläufer der endgültigen Form in den beiden oben erwähnten Meisterwerken und weicht erheblich von der im 48. Band der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft befindlichen, offenbar weiter zurückliegenden Skizze (D) ab. Schon hinsichtlich der Ausdehnung ist ein auffallend großer Unterschied in allen Gestaltungen. Während der erste Teil des Schlußsatzes der Klaviersuite (B) 63 Takte, der des Orgelkonzerts (C) nur 36 Takte aufweist, hat die Darmstädter Skizze (A) 47, die im Nachtrag der D. H. G. (D) vorhandene 43 und die Bearbeitung in der Oper »Il Pastor Fido« (E) gar nur 33 Takte. Daß wir es in der Darmstädter Skizze wirklich mit dem direkten Übergang zu der durch Drucklegung überlieferten Gestalt zu tun haben, dürfte die nach den einleitenden gewichtigen Takten einsetzende Figur dartun, die sowohl in die Suite wie in das Orgelkonzert übernommen ist. Merkwürdig ist übrigens, daß die Darmstädter Sonatina nur *acht* einleitende Takte verzeichnet, gar keine Verzierungen bringt und nach den am Schlusse des I. Teils wieder auftretenden Akkordtakten des Eingangsthemas noch einmal 8 Takte *Figurenwerk* aufweist. Der II. Teil arbeitet anfangs in allen fünf Vorlagen mit dem gleichen Material.

*) Ich gebe in den Notenbeilagen (A bis E) dieses Heftes dem Leser Gelegenheit, die betreffenden Stellen der einzelnen Stücke zu vergleichen.

Eine zweite »Sonatina« aus der Hessischen Landesbibliothek ist dagegen in der Taktzahl genau übereinstimmend mit dem Allegro aus »Preludio ed Allegro« der Klavierwerke (S. 148). Der Notentext weicht nur hier und da in der Baßführung von der letzten Fassung ab.
Die g-moll-Gavotte (F) hat Händel in der Ouvertüre zu seiner Oper »Otto und Theophano« benutzt. Es fragt sich nur, ob er später das Klavierstück in die Ouvertüre verwoben hat oder ob der betreffende Darmstädter Kapellmeister damit einen Auszug aus der Oper anfertigte.
Ganz unbekannt waren mir die zwei in Darmstadt abschriftlich vorhandenen Menuette, das in g-moll (G) und das wunderschöne in c-moll (H), das ich den Lesern der »Musik« vollständig biete. Das g-moll-Menuett weist die Widmung auf »The Princess Sophia Favorith«, hat alle Händelschen Merkmale, ragt aber in nichts aus der langen Reihe Händelscher Menuette besonders hervor. Dagegen bestrickt das vielleicht in Hannover entstandene in c-moll durch seine weiche und süße Melodik. Man kann ruhig behaupten, daß Händel solche melodische Linien erst *nach* seinem Aufenthalt in Italien zu schreiben vermochte. Ob Händel das reizvolle Stück in einem mir noch fremden, mir nicht zur Verfügung stehenden größeren Werke mit untergebracht hat, vermag ich nicht zu sagen. Verschiedene gute Händel-Kenner, denen ich das Menuett vorlegte, kannten es nicht, und so darf ich mich wohl der Hoffnung hingeben, daß es ebenfalls ein »neuer« Händel ist, der allen Musikfreunden hochwillkommen sein wird.*)

KÖRPER UND SEELE BEIM MUSIKER

ZUR PSYCHOLOGIE FRANZ SCHUBERTS

VON

GERHARD GRANZOW-BERLIN

Die Dichter wußten längst, daß zwischen *Körperbau* und *Charakter* enge Beziehungen bestehen. Die Phantasie des Volkes denkt sich zu bestimmten ausgeprägten Charakteren ganz bestimmte körperliche Merkmale. So galten die Dicken von jeher als gutmütig. Es ist schon etwas Wahres daran, wenn viele glauben, aus dem Äußeren eines Menschen ohne weiteres auf seinen Charakter schließen zu können. Der Laie hat hier intuitiv Zusammenhänge erkannt, die den Forscher veranlassen, Gesetze zu formulieren.
Was im allgemeinen gilt, muß auch auf den Musiker zutreffen.

*) Die hier hervorgehobenen nebst einer ganzen Anzahl anderer, zum Teil nur im Nachtragsbande der Deutschen Händel-Gesellschaft befindlichen Werke erscheinen demnächst im Verlag D. Rahter (Anton J. Benjamin) in einer für Haus und Unterricht eingerichteten Ausgabe.

Von speziellen psychiatrischen Erwägungen ausgehend hat die Forschung ihr Augenmerk auf die Beziehungen zwischen Körperbau und Seele gerichtet, und die Ergebnisse haben gezeigt, daß dieser Seitenblick lohnt.
Wir gehen von der Tatsache aus, daß gewisse sich immer wiederholende Typen beim gesunden Durchschnittsmenschen übereinstimmenden Körperbau zeigen. Aber nicht nur hier, auch beim überdurchschnittlichen Genialen und selbst beim psychologisch ganz abseits stehenden Geisteskranken sehen wir die gleichen Beziehungen. Es lassen sich übereinstimmende Körperbautypen vom Dummen bis zum Genialen, vom Gesunden bis zum Kranken verfolgen, die im Temperamentstyp, in der seelischen Struktur übereinstimmen, nur in den Ausmaßen differieren.
Wir treiben also Konstitutionslehre. Wir sehen darin einen Weg, seelische Dinge biologisch aufzulösen. Damit ist viel gewonnen. Mit der biologischen Betrachtung begibt sich die Forschung auf festen Boden, auf das Gebiet des exakt Meßbaren, mit anderen Worten: Wir betreiben hier Naturforschung. Wobei wir jedoch nie vergessen wollen, daß solche Betrachtung immer nur einen geringen Teil der psychologischen Forschung ausmachen kann.
Was ist gewonnen? Gewonnen ist die Erkenntnis, daß es *Typen* gibt, handgreifliche Wiederholungen ähnlicher Erscheinungen, daß es schaffende Musiker gibt, die eine angeborene, in ihrem Körperbau begründete Verwandtschaft aufweisen. Wenn wir wissen, daß ausschließliche Formkünstler eine andere körperliche Gestalt besitzen als zum Beispiel ein gemütstiefer, aber wenig formstarker Romantiker, dann können wir nicht die Form für das allein Wesentliche halten und eine geringe Betonung der Form als Mangel bezeichnen. Wir müßten ja dann folgerichtig auch die Körperform bemängeln.
Wir fragen also nach den psychophysischen Bedingungen, unter denen die Lebenshaltung eines Menschen, seine Eigenart, unter denen die bestimmte Ausdrucksweise eines Schaffenden, kurz, das *Weltbild* des Religiösen, des Philosophen, des Künstlers und schließlich auch des Durchschnittsmenschen entsteht.
Gehen wir zunächst auf den für unsere Fragestellung wichtigsten Begriff der *Konstitution* ein. Wir verstehen unter Konstitution die Summe aller körperlichen und seelischen Eigenschaften eines Individuums, die in seiner Anlage begründet sind, also auf Vererbung beruhen. Der Begriff der Konstitution ist ein psychophysischer. Er umfaßt sowohl den Körperbau wie alles Psychische. Es dürfte gerade den Laien interessieren, daß die exakte Naturwissenschaft im Begriff ist, den Parallelismus Gehirn—Seele aufzugeben, um jetzt *Körperbau* und *Seele* gegenüberzustellen. Denn die seelische Struktur, die Gesamtheit des Psychischen hängt ebenso wesentlich vom gesamten Körper ab wie vom Gehirn. Wir wissen heut mit Bestimmtheit, wie wichtig beispielsweise die Drüsen mit innerer Sekretion für den Charakter sind. Natürlich bestimmt nicht die Konstitution allein den Charakter. Die Anpassung an die Umwelt ist

genau so wichtig. Wir bezeichnen als Charakter die Einstellung auf die Umwelt auf Grund der Konstitution und der Anpassung im Verlauf des Lebens. Hier interessiert uns nun hauptsächlich die Konstitution.
Kretschmer hat Gesetze formuliert, nach denen es möglich ist, bestimmte immer wiederkehrende *Typen* zu erkennen, die biologische Zusammenhänge zwischen Körperbau und Charakter erkennen lassen. Er formuliert drei Typen, die aber nicht ausschließlich vorkommen. Von seinen drei Typen ist der sogenannte *athletische* Typ fast nicht unter den Musikern vertreten, wenigstens nicht unter den produktiven.*) Sehr reich vertreten dagegen sind der *asthenische* Typ mit entsprechendem *schizothymem* Charakter und der *pyknische* Typ mit entsprechendem *zyklothymem* Charakter. Das Körperliche läßt sich mit wenigen Worten sagen. Die asthenischen sind schlanke, schmale Menschen mit flachem Brustkorb. Die Muskulatur ist dünn, die Knochen sind schlank. Das Verhältnis von Körpergewicht zur Körperlänge liegt unter dem Durchschnitt. Der Körperbau des pyknischen Menschen, der uns hier besonders interessiert, ist sehr bezeichnend: Untersetzte gedrungene Figur, auf kurzem Hals ein weiches, breites Gesicht, Neigung zu Fettansatz am Bauch bei mittlerer Körpergröße. Die Gliedmaßen sind weich, oft zierlich, die Hände etwas kurz und breit, die Handgelenke häufig schlank. Die Menschen mit pyknischem Körperbau sind einfache, unkomplizierte Naturen. Sie sind gesellig, gutherzig, sie haben Gemüt. Ihre soziale Einstellung ist realistisch. Die Stimmungslage ist entweder heiter oder traurig. Das ist kein Gegensatz, denn die Schizothymen sind entweder empfindsam oder kühl, mit anderen Worten: »Die zyklothymen Temperamente liegen zwischen den Polen heiter und traurig, wie die schizothymen Temperamente zwischen den Polen reizbar und stumpf liegen.« Es ist hier nicht der Ort, auf diese Einzelheiten näher einzugehen und von Durchschnittscharakteren zu sprechen. Vielmehr wollen wir versuchen, noch feinere Einzelheiten festzustellen durch Anwendung der gewonnenen Erkenntnisse auf die Genialen.
Sehen wir uns unter den Hochbegabten in der gesamten Kulturgeschichte um, dann ist es nicht schwer, eine ganze Reihe bedeutender Persönlichkeiten von pyknischem Körperbau zu finden. Wir nennen als ganz typische Vertreter: *Martin Luther*, *Gottfried Keller*, *Fritz Reuter*, *Wolfgang Amadeus Mozart*, *Franz Schubert*. Wenn man von der geistigen Bedeutung völlig absieht und ausschließlich das Temperament berücksichtigt, dann zeigt sich, daß die genannten Persönlichkeiten nach unserer Ausdrucksweise sämtlich *zyklothym* veranlagt sind. Sie sind unkompliziert, einfach und natürlich, lebensfroh, sie besitzen Humor und werden leicht volkstümlich. Beachten wir die bezeichnete Gruppe der Dichter, so sticht die *Neigung zur Prosa* eindeutig hervor. Nicht der Aufbau, nicht spannende Konflikte sind das Wesentliche, keine dramatische Knappheit, kein Pathos findet sich, sondern Breite und Ausführlich-

*) Der athletische Typ ist bei Sängern, die ja bekanntlich oft recht unmusikalisch sind, häufig.

keit, Schönheit im einzelnen, die unmittelbar ans Herz greift, ohne dramatisch zu erregen. Kurz gesagt: Die Zyklothymen bilden die Gruppe der Realisten und Humoristen.

Beim Dichter sind diese Dinge längst bekannt. Beim Musiker liegen sie so greifbar nahe, daß man sich wundern muß, daß *Franz Schubert* noch nicht als der idealste Vertreter zyklothymen Temperamentes gilt bei seinem ausgesprochen pyknischen Körperbau. Wir sagen deshalb nichts Neues über ihn. Wir kennen ihn ja genügend und lieben ihn trotz seiner »himmlischen Längen«. Die Seele des Zyklothymen ist in ihrer Schlichtheit so unmittelbar verständlich, daß jedes psychologische Deuten überflüssiges Spintisieren wäre. Aber wir wollen die Tatsache nicht unterschätzen, daß wir sagen können: Aus diesem ganz bestimmten, meßbar geformten Körper bricht vorbestimmt und vorher zu erkennen eine ganz bestimmte Geistigkeit. Wohlgemerkt, wir sprechen nicht von den Ausmaßen, nicht von der geistigen Größe, sondern nur von Temperamenten. Die Frage, warum der eine produziert, der andere verblödet, wird davon nicht berührt. Wir vermögen also nicht an den Zufall zu glauben bei der Entstehung bedeutender geistiger Phänomene. Wir wollen nicht sowohl neue Erkenntnisse geben, als einen Weg weisen. Wir wollen keine Einzelheiten bringen, sondern ganz allgemein eine große Aufgabe stellen: Die Untersuchung der Beziehungen zwischen Ausdruck und psychophysischer Artung. Der Begriff des Ausdrucks muß so weit gefaßt werden wie irgend möglich. Ausdruck ist jede seelische Äußerung, die eine persönliche Einstellung zur Welt erkennbar dokumentiert ohne Unterschied, ob es sich um ein religiöses oder philosophisches Weltbild, ob es sich um künstlerische Gestaltungen oder auch um die soziale Einstellung eines Menschen handelt. Das Arbeitsgebiet ist demnach ein ungeheures.

Wenn wir von biologischen, also psychophysischen Beziehungen sprachen, so ergeben sich ohne weiteres zwei Wege der Untersuchung: Wir können rein psychologisch vorgehen oder wir können ausschließlich Körperbauuntersuchung treiben. Wir gaben einen kurzen Ausschnitt aus Ergebnissen, die die körperliche Untersuchung zeitigte.

Streifen wir noch kurz die rein psychologische Seite. Wir können es bei solchen Untersuchungen nicht unterlassen, auf *Müller-Freienfels* zu verweisen, der von der anderen Seite her in seinem Werk »*Persönlichkeit und Weltanschauung*« ähnliche Untersuchungen anstellte und zur Aufstellung seiner sehr überzeugenden *Typenlehre* kam. Seine Ergebnisse mußten im Prinzip ähnliche sein wie die Ergebnisse der Kretschmerschen Untersuchungen. Müller-Freienfels hat erwiesen, daß das Weltbild eines Menschen immer Ausdruck seiner seelischen Veranlagung ist. Stärker als historische Faktoren bestimmt die nichtzeitliche, psychologische Konstitution die Weltanschauung. Die von ihm aufgestellten Typen geben die Möglichkeit, Ordnung in die ungeheure Fülle der kulturschaffenden Faktoren zu bringen und damit eine veränderte und ver-

tiefte Einsicht in das Werden der Geistesgeschichte. Kannte die bisherige Geschichtsauffassung vorwiegend das Nacheinander, die einfache Folge einmaliger Tatsachen, so lehrt die Typenlehre die stete Wiederholung bestimmter psychologischer Typen, die ihre Eigenart entgegen den zeitlichen Verhältnissen durchsetzen, oft isoliert stehen und eine stärkere Verwandtschaft zu früheren und entfernteren Erscheinungen als zu den eigenen Zeitgenossen aufweisen. Gewiß sind diese Anschauungen nicht durchaus neu. Woran es aber gefehlt hat, das war ein brauchbares System. Sowohl Kretschmer wie Müller-Freienfels haben einander nicht widersprechende Systeme gegeben, die zwar nicht endgültig, aber ausbaufähig sind und die Möglichkeit zu vertiefter Einsicht in die Geistesgeschichte bieten.

Auch in der Musikgeschichte war vorwiegend der Historismus üblich, die rein chronologische Verknüpfung. Neue Stile wurden vorwiegend historisch zu erklären versucht, wobei sie notgedrungen in ihrer Bedingtheit als mehr oder weniger zufällig erscheinen mußten. Hat man sich erst mit der Tatsache abgefunden, daß es eine *absolute Erkenntnis* nicht gibt, dann wird man der neuen Betrachtungsweise den Vorwurf eines unfruchtbaren Relativismus nicht machen, sondern einsehen, daß durch diesen *psychologischen Relativismus* ein Weg zwar nicht zu absoluter, aber zu *allgemeiner* Erkenntnis führt. Der psychologische Relativismus bedeutet nicht den Verzicht auf den eigenen Standpunkt, sondern schließt gerade die Forderung in sich, daß jeder Mensch nach seiner besonderen Eigenart sich auswirke. Da durch den psychologischen Relativismus die Möglichkeit besteht, sich auf fremde Standpunkte zu stellen, bietet sich hier ein Weg, zu einer Synthese zu kommen: Indem die einzelnen Musikstile, Weltanschauungen, Weltbilder nur einseitige Möglichkeiten neben anderen sind, besteht für den psychologischen Relativismus unter Anerkennung jedes Standpunktes die Möglichkeit einer überindividuellen Weltanschauung.

DER FAUSTISCHE ZUG IN GUSTAV MAHLERS WESEN UND WERK

VON

ROLAND TENSCHERT-SALZBURG

Gustav Mahler besaß zu Goethe und dessen Ideenwelt die denkbar günstigste Einstellung. Dies geht schon aus seiner intensiven Beschäftigung mit Goethes Werk hervor. Gerne holt sich Mahler dort Aufklärung über Fragen, die den Künstler jeweilig beschäftigen, über Probleme, die den Menschen fesseln. Der Briefwechsel mit Eckermann bildet ihm eine will-

kommene Fundgrube, aus der er immer neue Schätze zu heben versteht. Von geradezu zärtlicher Anhänglichkeit spricht eine scheinbar ganz geringfügige Einzelheit, die wir aus Mahlers Briefen erfahren. Der Künstler glaubt sich durch das Werk eines Zeitgenossen Goethes, des Kölner Kunstforschers und Sammlers Sulpiz Boisserée, darauf hingewiesen, daß Goethe ursprünglich für die deutschchristliche Kunst nicht viel übrig hatte. Dies beunruhigt den für die gotische Kunst so empfänglichen, dabei aber wiederum Goethe so hochschätzenden Enthusiasten nicht wenig. »Ich hätte jetzt wohl Lust (leider auch Zeit), ein tüchtiges Stück der Goethe-Literatur durchzuknuspern, um mir doch so aus den verschiedenen Strahlen das gute weiße Licht zusammenzusetzen; denn gar zu unerträglich ist es mir, diesem Mißton über den *so innig Verehrten* sozusagen das letzte Wort zu lassen.«*) Aus dieser nur ganz gelegentlich hingeworfenen Bemerkung scheint uns, wie in eine Sammellinse aufgefangen, die ganze Reinheit und Lauterkeit Mahlerschen Wesens anzublicken, für welches der Leitspruch, den Richard Wagner zur Charakteristik deutscher Art geprägt: »eine Sache um ihrer selbst willen betreiben«, oberstes Gesetz, ja tiefstes Bedürfnis war. Nicht nur das aufrichtige Bemühen, dem ihm liebgewordenen Genius gerecht zu bleiben, geht daraus hervor, sondern auch die tiefgründliche Art, mit der Gustav Mahler an die ihn bewegenden Fragen herantrat, und nicht zuletzt die starke Einfühlungsfähigkeit des als Juden so blind verketzerten, alle konfessionelle Engherzigkeit weit hinter sich lassenden Weltmenschen. Wenn Mahler bei seinen Liedvertonungen nie zu Goetheschen Texten griff, so dürfte dies darin seinen Grund haben, daß er gerade in einer Zeit, da ihn die schlichten, volksliedmäßigen Vorwürfe besonders anzogen, vollkommen im Bann der Wunderhorndichtungen stand, mit deren Gefühlswelt er schon von Kindheit her aufs innigste verknüpft war. So wählte er denn hier die Texte für seine Lieder oder legte sich selbst einige ganz im Sinne jener zurecht. (Lieder eines fahrenden Gesellen.) Ferner lagen von den Goetheschen Texten schon so zahlreiche Vertonungen vor, daß der Reiz der Komposition ein verminderter sein mußte.

Daß sich Gustav Mahler selbst irgendwie mit dem Goetheschen Helden in seiner Wesensart verwandt fühlte, geht aus vielen seiner gelegentlichen Äußerungen hervor. Ich erwähne hier bloß zwei, die dadurch interessant sind, daß sie zeigen, wie sehr Mahler gerade in der faustischen Art die ideale Auswirkung seiner ureigensten Persönlichkeit erblickte. Die eine Bemerkung teilt uns Otto Neitzel in einer Studie vom Jahre 1916 aus einem Gespräch mit. Es war da gerade die Rede von Amsterdam und der trefflichen Interpretation Mahlerscher Werke durch Willem Mengelberg. »Habe ich erst mich und die Meinen versorgt, so siedle ich mich dort (sc. in Amsterdam) an, um nur den Aufführungen meiner Werke unter Mengelberg mit dem Konzertgebouw-
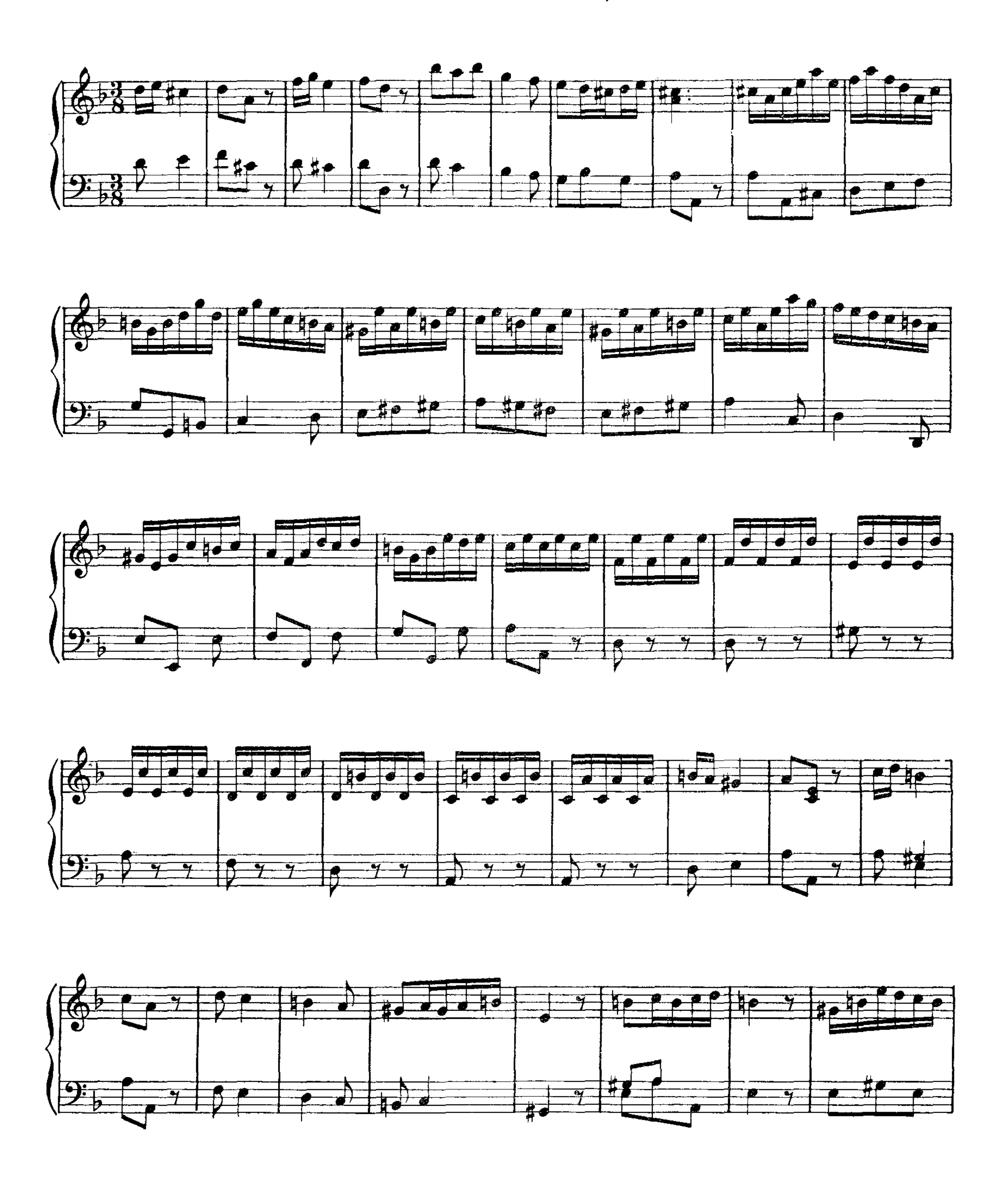
*) Alle in diesem Aufsatz verwendeten Briefzitate sind dem im Verlag Paul Zsolnay erschienenen Band »Gustav Mahlers Briefe« entnommen.
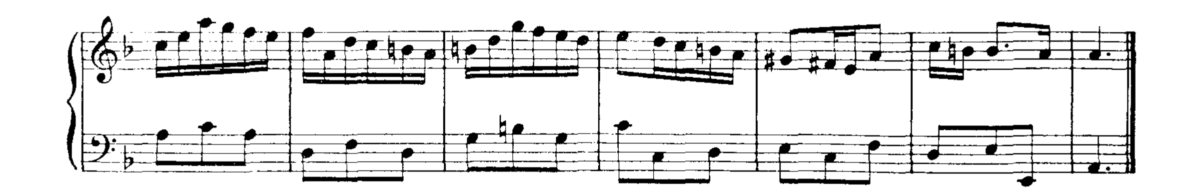
NEUE HÄNDEL-FUNDE

BEILAGE ZU
»DIE MUSIK«
XIX, 9

SONATINA

(Darmstädter Abschrift)





3. Klavier-Suite (d-moll)
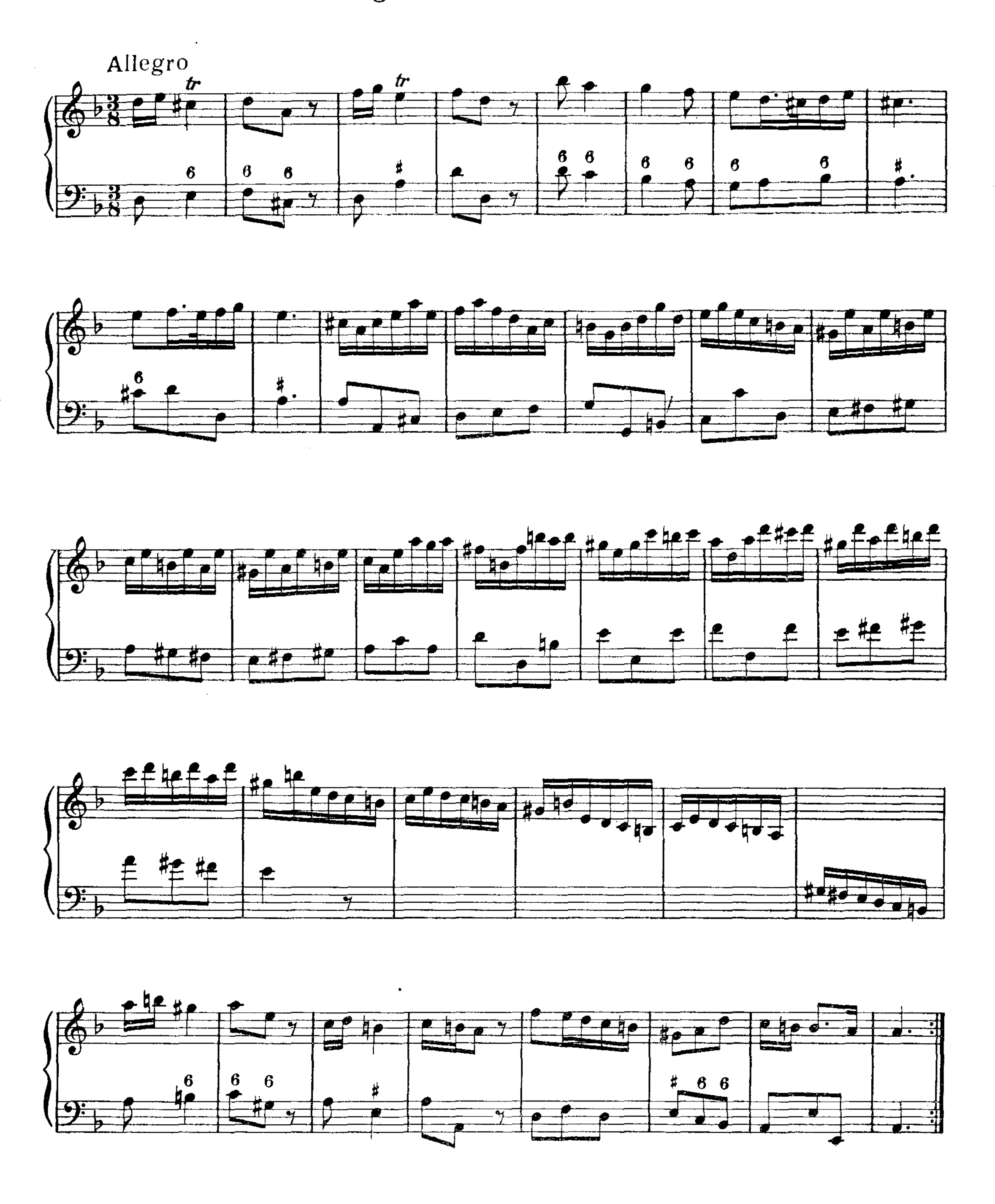
Anfangstakte
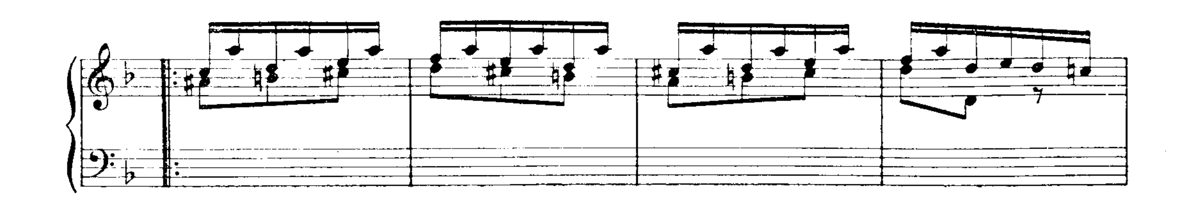
Presto

tr

tr

Orgel-Konzert d-moll (N.H.)

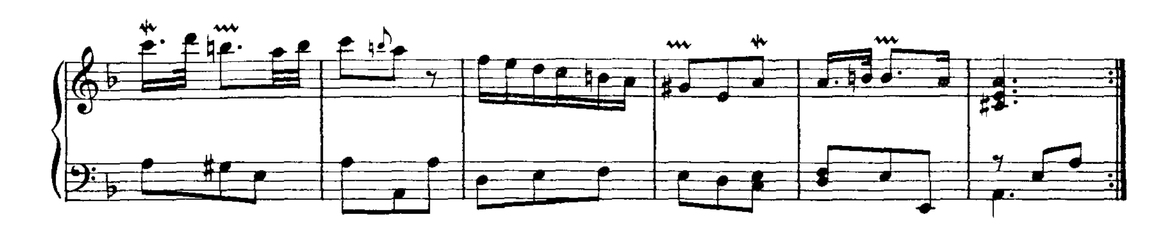




Skizze aus dem 48. Band der Ausgabe der Deutschen Händel Gesellschaft (Pag. 191)
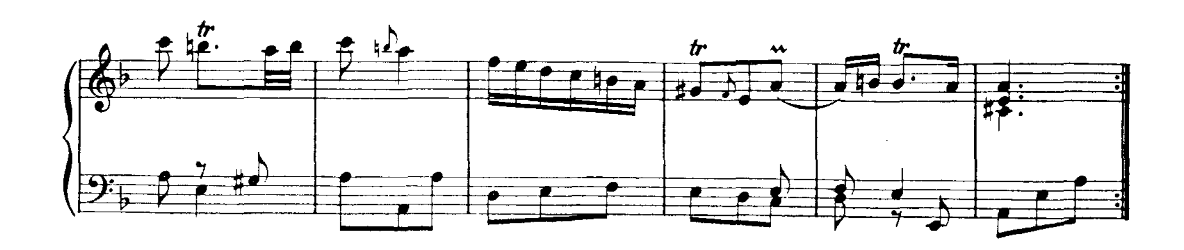
1. 2.

bis (2×)
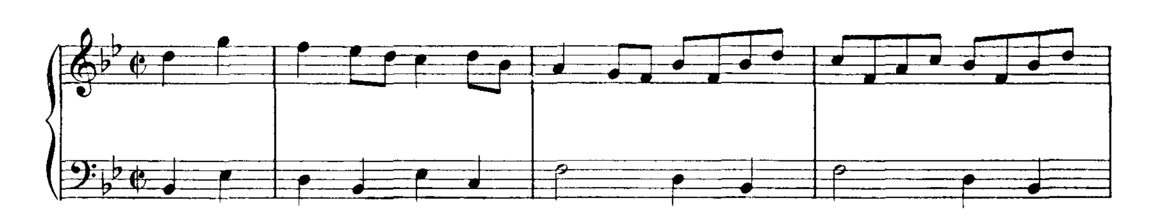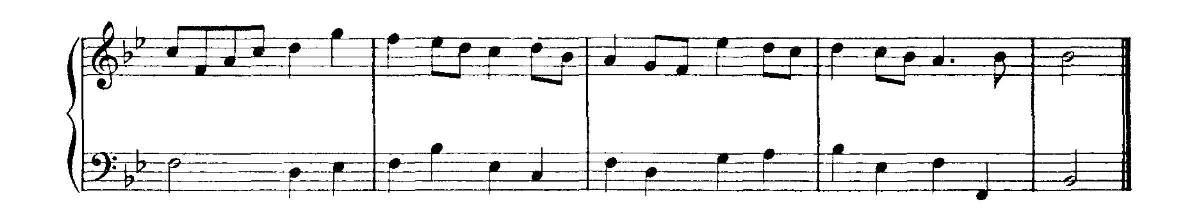


Bearbeitung in der Oper Il Pastor Fido
(Band 48 der Deutschen Händel Gesellschaft)

Allegro



GAVOTTE
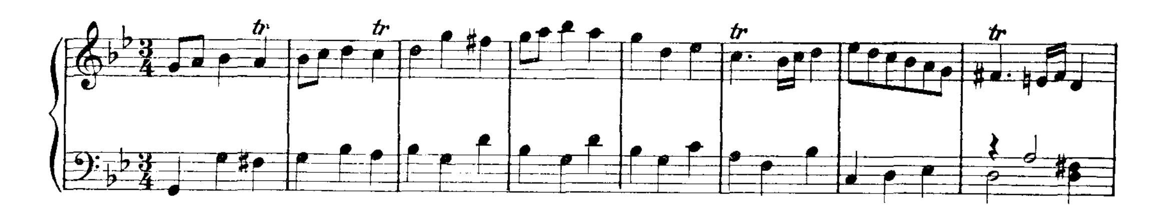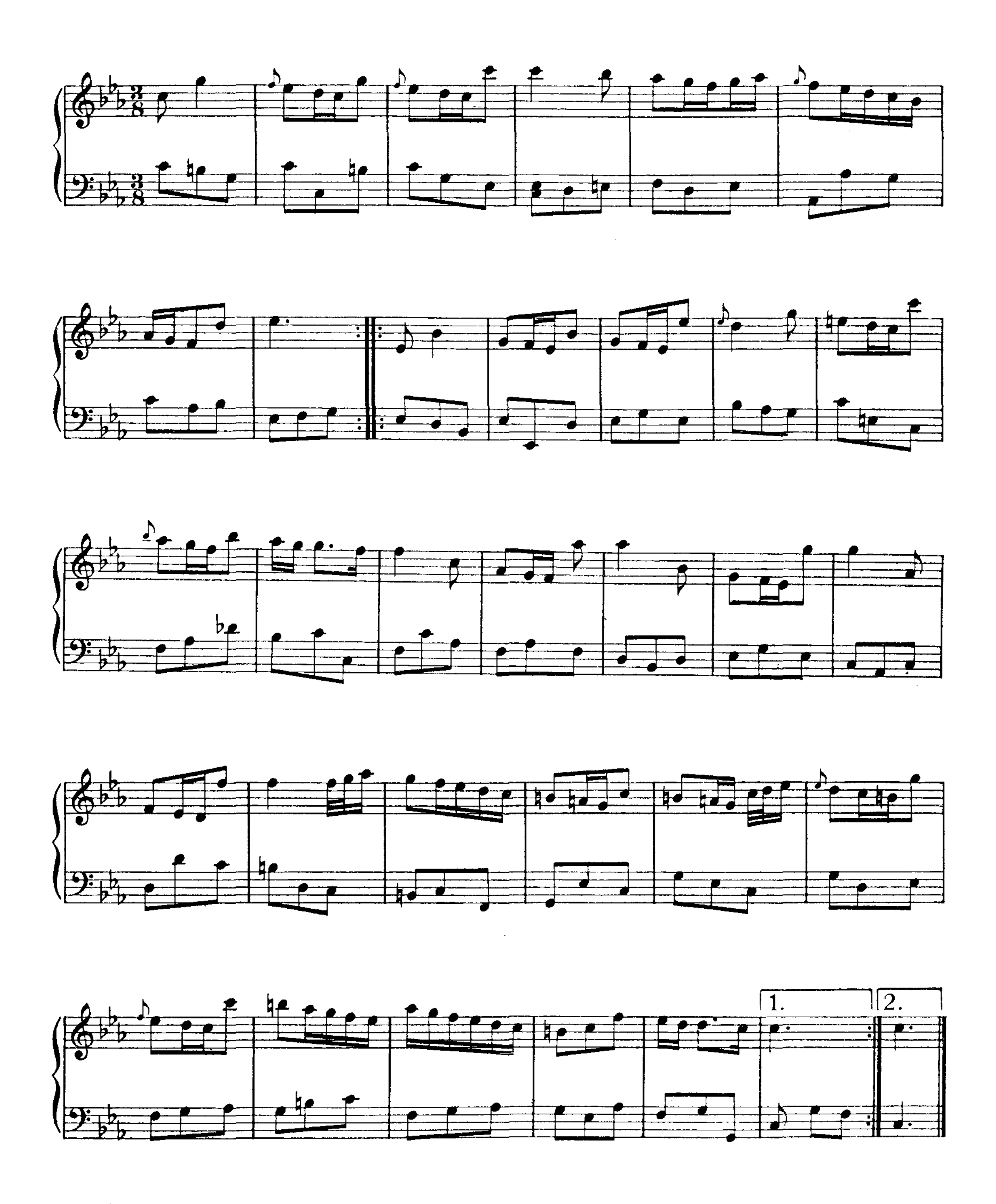




I. MENUETT

(The Princess Sophia Favorith)

Anfangstakte



MENUETT



Orchester zu leben und, dadurch angespornt, *faustisch von Stufe zu Stufe emporzuklimmen.*« Dies die Worte Mahlers nicht etwa, wie er, von jugendlicher Schaffenskraft getragen, ins Leben hinausstürmt, nein, des Künstlers, dessen Lebenswerk fast völlig abgeschlossen vorliegt, der ein Jahr später nicht mehr zu den Lebenden zählt. Ganz ähnlich offenbart sich die trotz intensivster Betätigung unverwüstliche Spannkraft dieses seltenen Menschen in einer Darstellung aus dem Jahre 1909 (der Entstehungszeit der 9. Sinfonie), die wir einem Brief an Bruno Walter entnehmen. »Von mir ist zu viel zu schreiben, als daß ich auch nur versuchen könnte, anzufangen. Ich durchlebe jetzt so unendlich viel (seit anderthalb Jahren), kann kaum darüber sprechen. Wie sollte ich die Darstellung einer solchen ungeheuren Krise versuchen. Ich sehe alles in einem so neuen Lichte — bin so in Bewegung; ich würde mich manchmal gar nicht wundern, wenn ich plötzlich einen neuen Körper an mir bemerken würde. *(Wie Faust in der letzten Szene.)* Ich bin lebensdurstiger als je und finde die ›Gewohnheit des Daseins‹ süßer als je. Diese Lebenstage sind eben wie die Sibyllinischen Bücher.« Das ist das Seltsame an dieser Künstlererscheinung, daß sie nie »fertig« war, immer nur Stufe zu Höherem im Sinne Friedrich Nietzsches, daß jede vollbrachte Tat eine neue Aufgabe, jede Antwort eine neue Frage auslöste und daß ein Ziel, kaum erst von dem Strebenden erreicht, gleich wieder ein neues, fernes erstehen läßt. Von einem »Abgeklärtsein« des reifen Menschen ist nichts zu finden, sondern der Schaffens-, Erkenntnis-, ja Lerntrieb gebärdet sich *immer gleich* unbändig wie gärender Most. Man betrachte nur die Skizzen zur 10. Sinfonie. In welch fieberhafter Glut der Konzeption erscheinen da Noten, Zeichen, Ausrufe aufs Papier geworfen! Geradezu kühl müssen im Vergleich dazu die Handschriften anderer, gleichaltriger Künstler auf uns wirken. So konnte auch nur Mahler *selbst* von seiner Tätigkeit als Direktor der Wiener Hofoper behaupten, »statt eines Ganzen, Abgeschlossenen« nur »Unvollendetes« hinterlassen zu haben. Weiß doch jeder, der Zeuge seiner Wirksamkeit an diesem Institut war, daß jede seiner Taten, die er dort vollbrachte, schlechthin als unübertrefflich zu bezeichnen war. Aber der gleiche Künstler betonte ja auch: »Wenn man etwas Rechtes ist, ist man immer ein *Lernender.*«

Zu dem nie rastenden Betätigungsdrang — Mahler selbst nennt sein Leben einmal ein »im Saus dahinbrennen« — tritt ein unstillbarer Erkenntnistrieb, ein glühendes Verlangen nach Aufklärung über die letzten Dinge, über den Sinn des Lebens, über das, »was die Welt im Innersten zusammenhält«. »Oh, daß ein Gott den Schleier risse von meinen Augen, daß mein klarer Blick bis an das Mark der Erde dringen könnte!« Bald ist es prometheischer Trotz, mit dem der Künstler seinem Schöpfer das Wissen um Wahrheit abzufordern sucht, der Trotz des mit dem Engel Gottes ringenden Jakob: »Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!« Bald wieder ist es rührend kindliche Sanftmut, die sich in inständigen Bitten an den Saum des Allmächtigen drängt: »Ach

nein, ich ließ mich nicht abweisen: ich bin von Gott und will wieder zu Gott!« Und doch, auch er muß empfinden, »daß dem Menschen nichts Vollkommnes wird«, und so wandelt sich ihm oft gläubige Zuversicht in Verzweiflung, Hohn, Sarkasmus. Wir hören oft in seinen Werken mitten in die reinsten Stimmungen jähe Dissonanzen sich mischen und glauben, das heisere Lachen eines Wahnwitzigen zu vernehmen. Mahler selbst nannte solche Stimmungen, wie Max Steinitzer erzählt, den »Teufel«. »Der Teufel tanzt es mit mir. Wahnsinn faßt mich an, Verfluchten!« Diese Worte finden wir in den Skizzen zur 10. Sinfonie pro domo vom Komponisten selbst eingetragen. Und schon von dem Neunundzwanzigjährigen können wir ähnliches hören: »Doch meinem Geschick bin ich nicht entflohen; der Zweifel folgt mir auf allen Wegen; ich kann mich über nichts ganz freuen, und mein seligstes Lächeln begleiten Tränen.« Dieses Lächeln unter Tränen finden wir in vielen seiner Werke wieder, häufig durch Oszillieren zwischen Moll und Dur charakterisiert (z. B. in dem Liede: »Die zwei blauen Augen«). Das liebebedürftige Herz, das das Fühlen der ganzen Menschheit in sich aufzunehmen bereit und empfänglich ist, sieht sich durch kalte Ablehnung und Verständnislosigkeit zurückgestoßen und die »schöne Welt« seiner Träume verwandelt sich ihm urplötzlich in eine Hölle. »Die höchste Glut der freudigsten Lebenskraft und die verzehrendste Todessehnsucht: beide thronen abwechselnd in meinem Herzen; ja oft wechseln sie mit der Stunde.« Hugo Kauder glaubt auch in dem Judentum Mahlers eine Wurzel seines stetigen Lebenszwiespaltes zu finden. Er führt in einem Aufsatz »Vom Geiste der Mahlerischen Musik«*) aus, wie folgt: »Das Judentum bedeutet die schärfste Ausprägung des Dualismus, indem es die Extreme alles Menschentums aus seiner Mitte hervorbringt: den *Christ* und den *Antichrist.*« (Für unsere Ausführungen könnten wir ergänzen: *Faust* und *Mephistopheles*!) »Es ist einerseits der Inbegriff aller zersetzenden Geisteskräfte, ... aber es hat in sich auch die Möglichkeit zu deren Überwindung. So kommt es denn, daß der Jude nur nach hartem Kampf mit jenen feindlichen Mächten eine höhere Stufe des Menschentums erreichen kann: er muß, gleich Christus, in die Wüste, um dort mit dem Teufel zu ringen, muß sich von der Welt abwenden, um des Geistes teilhaftig zu werden.« In dem Sinne erscheint uns der Umstand, daß Mahler sich von allem, was auf die Überwindung des Judentums hinzielt, so sehr angezogen fühlt, erklärlich.

Weiter wäre Gustav Mahlers inniges Verhältnis zur Natur hervorzuheben. In keines Munde hätten die folgenden Worte Faustens eine größere Berechtigung als bei ihm:

Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
Kraft, sie zu fühlen, zu genießen. Nicht
Kalt staunenden Besuch erlaubst du nur,
Vergönnest mir, in ihre tiefe Brust,

*) Musikblätter des Anbruch, 2. Jahrgang, Nummer 7—8.

Wie in den Busen eines Freunds, zu schauen.
Du führst die Reihen der Lebendigen
Vor mir vorbei und *lehrst mich meine Brüder*
Im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen.

Spricht schon die Tatsache, daß Mahler alle seine schöpferischen Eingebungen in freier Natur suchte, daß er die Zeit seiner intensivsten kompositorischen Tätigkeit, den Sommer, fast stets auf dem Lande verbrachte, von einer starken Empfänglichkeit für Natureindrücke, so läßt seine Musik über seine enge Verbundenheit mit der Natur keine Zweifel mehr offen. Besitzen wir doch von ihm eine Sinfonie, in der jedes Geschöpf Gottes, sei es die Blume auf der Wiese, das Tier im Walde, der Mensch, die Engel, alle in ihrer Sprache zu uns zu reden beginnen; sehen wir doch fast in jedem seiner Werke dem Naturhaften sein Recht werden. Mit einer unglaublichen Feinhörigkeit lauscht Mahler dem Naturgeschehen die leisesten Regungen ab, zaubert uns das Rauschen in den Zweigen des Lindenbaums, den Kuckucksruf, das Tosen des Wasserfalls hervor und läßt, so paradox dies auch klingen mag, selbst die stummen Fische zu uns sprechen. Inwieweit die neue Gesetzlichkeit der österreichischen Sinfonik Schuberts, Bruckners und insbesondere Mahlers aus dem Naturleben herauswächst, mit ihm zusammenhängt, aus ihm ihre Kraft zieht und dadurch geradezu richtunggebend für den Ausbau eines neuen Sinfonietyps wird, entwickelt Paul Bekker sehr folgerichtig in seinem Werke »Gustav Mahlers Sinfonien«.
Ein weiterer Zug in Mahlers Wesen, der der Faust-Natur verwandt ist, ist das Festhalten an dem Unsterblichkeitsgedanken. Wie sehr Mahler von der Idee der Unverlierbarkeit alles Lebens und Handelns durchdrungen war, zeigt die erregte Debatte, die uns Richard Specht mitteilt. Der Biograph schildert da sehr packend, mit welchem Ungestüm Mahler eine von ungefähr hingeworfene Bemerkung aufgreift und in entrüsteter Widerlegung ein Bekenntnis zum unerschütterlichen Glauben an das Fortleben des Geistes und der Werke ablegt. Über seine 2. Sinfonie, die ein hohes Lied auf dieses Bekenntnis darstellt, äußert er sich einmal folgendermaßen: »Wir *müssen* diese Fragen [sc. über das Warum des Daseins und der irdischen Leiden] auf irgendeine Weise lösen, wenn wir weiter leben sollen — ja sogar, wenn wir nur weiter sterben sollen! In wessen Leben dieser Ruf einmal ertönt ist — der muß eine Antwort geben; und diese Antwort gebe ich im letzten Satz.« Mahler hatte, wie er selbst mitteilt, die ganze Weltliteratur bis zur Bibel durchsucht, um das »erlösende Wort« in passender poetischer Fassung zu finden, bis es sich ihm einmal zufällig darbot in dem Klopstockschen Choral »Auferstehn!« Und auch da fand er seine Intention noch nicht völlig getroffen, sondern fügte selbst noch einige Verse an, die Idee erläuternd, vertiefend. Wie schön kennzeichnet er doch auf die Frage, woran er arbeite, den Inhalt allen künstlerischen Schaffens als »der Gottheit lebendiges Kleid«. In diesem Zusammenhang müssen wir noch auf den tiefen Sinn und die Bedeutsamkeit hinweisen,

die dem Wort »ewig« in zwei der Mahlerschen Hauptwerke zukommt. Es ist dies die geradezu geniale Stelle am Schluß des »Liedes von der Erde«, bei der sich der Hörer allen Grenzen von Raum und Zeit entrückt fühlt, und ferner der Schluß der 8. Sinfonie. Hier wird bei dem ersten Erscheinen der Verse: »Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan« nicht im Sinne einer bloßen Textwiederholung das Wort »Ewig«, das übrigens vom Dichter bloß als nähere Bestimmung dem Worte »Das Weibliche« beigegeben ist, herausgegriffen und sehr bedeutungsvoll einige Male wiederholt. Man empfindet dies zunächst geradezu als eine gewisse Gewaltsamkeit gegen den Sinn des Goetheschen Schlusses, der mehr in dem Begriff »das Weibliche« als »Ewig« gipfelt. Erst wenn die Reprise der Schlußworte, von den vereinigten Chor- und Solomassen gebracht, erscheint, findet ein Ausgleich statt.

Damit sind wir auch bei dem Werk angelangt, in dem Mahler seine Verbundenheit mit dem Faust-Komplex und mit dem Dichter des Faust durch die Vertonung eines Teils dieser Dichtung dokumentiert. Es ist gewiß kein Zufall, der dem Komponisten diesen Text in die Hände spielte, wie dies oft kommen kann, wenn ein Künstler, von einer momentanen Eingebung erfaßt, in Ermanglung der adäquaten Ausdruckmittel zu einem Ersatz greift, wie es Beethoven beispielsweise tat, als er zunächst seine Klavierfantasie schrieb mit Zuhilfenahme eines Textes, der in seiner Unbeholfenheit nur sehr mangelhaft den Intentionen des Komponisten gerecht wurde und dann in der Neunten durch die Dichtung Schillers ersetzt wurde. Mit welcher Begeisterung Mahler an die Vertonung der Goetheschen Verse schritt, erzählt Bruno Walter. »Mit beispielloser elementarer Inbrunst stürzte sich Mahler in die Komposition dieser Worte ... Er konnte mir nicht genug davon erzählen, welches Glück es ihm bereitet hatte, sich diesen Goetheschen Worten ganz hingeben und sie so tief in sich aufnehmen zu können.« Wenn irgendwo, so haben wir in der 8. Sinfonie das Mahler-Werk, in dem der »Teufel« niemals zu Worte kommt, sondern wo der Künstler von der ersten bis zur letzten Note in grandiosester Steigerung einen einzigen Hymnus idealster Diesseits- und Jenseitsbejahung singt. Hier erscheint wahrlich jeder »Erdenrest« getilgt. Zwar wurde der Künstler noch wiederholt aus diesem Lande seiner Sehnsucht gerissen. Zwar gaben ihn die finsteren Gewalten noch immer nicht endgültig frei, wie die letzten Werke: »Das Lied von der Erde«, die 9. und die unvollendete 10. Sinfonie beweisen, und noch durften sich den Lippen des Streiters die Worte entringen: »Vernichte mich, daß ich vergesse, daß ich bin, daß ich aufhöre zu sein!« Aber schließlich sollte doch der andere Mahler recht behalten: »Sterben werd' ich, um zu leben!« So scheinen die Worte der seligen Knaben für niemanden mehr Geltung zu besitzen als für den, der ihnen in seinen Tönen so beredten Ausdruck verlieh:

»Doch dieser hat gelernt:
Er wird uns lehren.«

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

Zu den in Heft XIX/8 aufgezählten *Beethoven-Aufsätzen* ist nachzutragen: »Ludwig van Beethoven« von *Leo Kestenberg* (*Die Volksbühne*, 15. März 1927). — »Beethoven, das Leben« von *Gertrud Schalkamp* (*Essener Volks-Zeitung*, 26. März 1927). — »Das Werk« von *Wilibald Gurlitt* (ebenda). — »Beethoven und Kant« von *M. Sztern* (*Neue Zürcher Zeitung*, 23. April 1927). — »Beethoven« von *Hans Joachim Moser* (*Ostpreußische Zeitung*, 20. März 1927). — »Beethoven und wir« von *J. Müller-Blattau* (ebenda). — »Beethovens Geisteshaltung« von *Herbert Gerigk* (ebenda). — »Über das Fortschrittliche in Beethovens Sinfonien« von *Ernst Schliepe* (*Deutsche Tonkünstler-Zeitung* Nr. 448). — »Beethoven und die Sängerinnen« von *W. Röntz* (*Die Szene* XVII/4). — »Beethoven-Literatur« von *Konrad Ameln* (*Die Singgemeinde* III/4). — »Beethoven und Wien« von *Richard Specht* (*Musikpädagogische Zeitschrift* XVII/3). — »Beethoven als Liederkomponist« von *Hans Reich* (ebenda). — »Beethovens Klangorakel an die Nachwelt« von *Willi Hille* (*Signale für die musikalische Welt* 85. Jahrg./16). — In der Sondernummer der *Revue Musicale* (April 1927, Paris) schreiben über Beethoven: *Romain Rolland, André Suares, Adolphe Boschot, Jean Chantavoine, André Cœuroy, Charles Koechlin, L. Landry, J. G. Prod'homme, G. de Saint-Foix, Ch. von den Borren* u. a. — »Die thematischen Quellen der Pastorale« von *Julien Tiersot* (*Le Menestrel* 89. Jahrg./15). — »Beethoven-Betrachtungen« von *Andrea della Corte* (*Musica d'oggi* IX/3). — »Die Bedeutung der Beethoven-Feier« von *Georg Kálmán* (*Crescendo* I/5, Budapest). — »Die Skizzenbücher Beethovens« von *K. L. Mikulisz* (ebenda). — In der Beethoven-Nummer der *Dietsche Warande en Belfort* XXVII/4, Antwerpen schreiben: *M. E. Belpaire, Hendrik Andriessen, C. Eeckels, E. Clossen* und *Jan Chiapusso.*

ZEITUNGEN

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (18. März 1922). — »Venedig als Musikstadt« von *Walter Dahms.* — (27. März 1927). — »Das griechische Musikdrama« von *Friedrich Nietzsche.* Veröffentlichung eines bisher unbekannten Vortrages von Nietzsche. — (2. April 1927). — »Johannes Brahms« von *Alfred Goetze.* — (9. April 1927). — »Wie die Oper nach Deutschland kam« von *Alfred Goetze.* — »Bologna als Musikstadt« von *Walter Dahms.*

BERLINER TAGEBLATT (13. April 1927). — »Farben und Töne« von *Alfred Brust.* — (23. April 1927). — »Furtwängler in Amerika« von *Max Jordan.*

DRESDNER NEUESTE NACHRICHTEN (20. April 1927). — »Musikalisches Leben in Neuyork« von *Fritz Busch.*

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (24. April 1927). — »Hörbare Farben, die physikalische Grundlage der Farbe-Ton-Forschung« von *Walter Brinkmann.*

FRANKFURTER ZEITUNG (6. März 1927). — »Für Grammophon und Schallplatte« von *Karl Holl.* — (21. April 1927). — »Amerikanische Gefängnisse. Die Musik als Erziehungsfaktor« von *Liepmann.*

HANNOVERSCHER KURIER (7. März 1927). — »Was ist Negermusik?« von *Wolfgang Weber.*

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (3. April 1927). — »Die telephonische Opernübertragung in Bayern« *Verfasser* ungenannt. — »Farbenhören« von *G. Anschütz.* — (18. April 1927). — »Zum Aufbau der Musikstadt München« von *H. W. v. Waltershausen.*

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG (10. März 1927). — »Die zeitgenössische Oper« von *Adolf Aber.*

OSTPREUSSISCHE ZEITUNG (10. März 1927). — »Musik und Mechanik« von *Herbert Gerigk.* — (11. März 1927). — »Constanz Bernekers Lebenswerk« von *J. M. Müller-Blattau.* — (27. März 1927.) — »Von der Bedeutung der Schallplatte« von *Herbert Gerigk.*

TÄGLICHE RUNDSCHAU (24. April 1927.) — »Bachs Tanzlied am Sonntag Quasimodo« von *Leopold Hirschberg.*

VOSSISCHE ZEITUNG (26. Februar 1927). — »Der Sänger und der Kapellmeister« von *Adolf Weißmann.* — (12. März 1927). — »Albert Schweitzer« von *Siegfried Ochs.* — (19. März 1927.) — Zum Thema »Sozialisierung der Musik« schreiben: *F. M. Huebner* und *August Halm.* — (2. April 1927). — »Brahms' 30. Todestag« von *Max Marschalk* — »Musikaustausch mit Amerika« von *Adolf Weißmann.* — (9. April 1927). — »Kapellmeistersorgen« von *Siegfried Ochs.*

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 54. Jahrg./14—17, Berlin. — »Ästhetische Zwangsvorstellungen« von *Walter Abendroth.* — »Staat und Kirchenmusik« von *Karl H. Rüdel.* — »Negermusik und ihre Apostel« von *Kurt Westphal.* — »Zur Genesis des Beckmesser« von *Otto Strobel.*— »50 Jahre Autorenschutz« von *Fritz Müller-Rehrmann.*

BLÄTTER DER STAATSOPER VII/8 und Sonderheft, Berlin. — »Kurt Weill und sein ›Protagonist‹« von *Walter Schrenk.* — »Flucht in die Oper« von *Iwan Goll.* — »De Falla und sein Werk« von *Rudolf Kastner.* — »Hans Pfitzner, sein Leben und Werk« von *Julius Kapp.* — »›Von deutscher Seele‹, Einführung in das Werk«, von *Hans Pfitzner.* — »›Der arme Heinrich‹, das Wesen der Dichtung« von demselben. — »Einführung in die Oper« von *Paul Zschorlich.*

DAS ORCHESTER IV/7—8 Berlin. — »Holz- oder Metallflöte?« von *Georg Müller.* — »Vom Beifall« von *Rudolf Hartmann.* — »Akkordgeometron und Harmonie-Mediator, zwei neue Erfindungen« von *Willi Oberle.*

DER GETREUE ECKART IV/13—14, Wien. — »Pfitzners Kampf um seinen Weltruhm« von *Viktor Junk.*

DER NEUE WEG 56. Jahrg./4 und 7, Berlin. — »Das Inzest-Motiv bei Richard Wagner« von *Otto Rank.* — »Der Sänger und die moderne Oper« von *E. Mauck.*

DER STIMMWART II/6, Berlin. — »Der Kehlton als Wurzel alles Übels« von *George Armin.*

DEUTSCHE TON-KÜNSTLER-ZEITUNG Nr. 449, Berlin. — »Agnes Hundoegger« von *Margarete van Biema.*

DIE MUSIKANTENGILDE V/3. — »Leopold Mozarts Notenbuch für Wolfgang« von *Fritz Reusch.* — »Anmerkungen zur Bearbeitung und Wiedergabe alter Musik« von *Hermann Erpf.* — »Von zweierlei Atmen der Melodie« von *Fritz Jöde.*

DIE MUSIKERZIEHUNG IV/4, Berlin. — »Die Beziehungen zwischen Kirchenmusik und Schule« von *Karl H. Rüdel.*

DIE SZENE XVII/4, Berlin. — »Die Musik und die Oper« von *Philipp Jarnach.*

DIE SINGGEMEINDE III/4, Augsburg. — »Das Archiv der deutschen Jugendmusikbewegung« von *Hilmar Höckner.*

DIE STIMME XXI/7, Berlin. — »Über die Bildung der Höhe« von *Hans Erben.*

DIE VIERTE WAND Nr. 7—12, Magdeburg. — »Gegenwartsfragen des Operntheaters« von *Hans Teßmer.* — »Lortzing in Magdeburg« von *Georg Richard Kruse.* — »Die Zukunft der Opernbühne« von *Robert Hernried.* — »Grundsätzliches zur Opernregie« von *Franz Rühlmann.* — »Die erste deutsche Oper« von *Albert Mayer-Reinach.*

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE XXII/1—2, Dortmund. — »Melodiekunde im Schulgesang« von *Bruno Stäblein.* — »Die Schallplatte im Musikunterricht« von *Paul Mies.*

MELOS VI/2—4, Berlin. — »Neue Musik« von *Hans Mersmann.* — »Die Musik und die Menschen« von *Max Butting.* — »Die Musik und die Völker« von *Philipp Jarnach.* — »Musikfeste und Musikfeststil« von *Erich Doflein.* — »Schaffen und Erkennen« von *Ludwig Weber.* — »Theoretische Musikbetrachtung« von *Hans David.* — »Das Problem der Atonalität und das Zwölftonprinzip« von *Leonhard Deutsch.* — »Neue Aufgaben der Musiktheorie« von *Hermann Erpf.* — »Das reproduzierende Umformen von Kunstwerken« von *Kurt Westphal.* — »Darstellungsfragen gegenwärtiger Orchestermusik« von *Hans Schultze-Ritter.* — »Das Spieltechnikum des Pianisten« von *Hansjörg Dammert.* — »Neue Elemente der Musikerzeugung« von *Hans Kuznitzky.* — »Der nachschaffende Musiker unserer Zeit« von *Adolf Weißmann.*

Musica sacra 57. Jahrg./3—4, Regensburg. — »Über den mozarabischen Gesang« von *P. Wagner.* — »Erziehung zum idealen Chorklang« von *Mölders.* — »Die Missa choralis von Franz Liszt« von *Wilh. Widmann.*

MUSIK IM HAUS VI/3, Wien. — »Joseph Haydn und die Laute« von *Hans Neemann.* — »Eine Handschrift von Giulio Regondi« von *Josef Zuth.*

MUSIK IM LEBEN III/3, Köln. — »Privatmusikunterricht« von *E. Jos. Müller.* — »Die Vorbereitung auf den Musiklehrerberuf« von demselben.

MUSIKPÄDAGOGISCHE BLÄTTER XLIX/3, Berlin. — »Der preußische Musikerlaß im Kampf der Meinungen« von *Oskar Goguel.*

PÄDAGOGISCHE WARTE 34. Jahrg./5, Osterwieck. — »Schuberts Liederkreis ›Die schöne Müllerin‹« von *Julius Kühn.* —»Die Musikerzählung« von *Karl Stabenow.* — »Vom Kanonsingen in der Schule« von *Wilhelm Jensen.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXVIII/13—16, Köln. — »Walter Braunfels: Große Messe op. 37« von *T.* — »Zum Zusammenschluß der Aufführungsrechtsanstalten« von *T.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 85. Jahrg./9—16, Berlin. — »Eine merkwürdige Stelle in Bachs Matthäus-Passion« von *M. A. Brandts-Buys.* — »Ton und Geräusch in der Musik« von *Johannes Dreis.* — »Die Verdi-Renaissance« von *Paul Riesenfeld.* — »Dramaturgie der Oper« von *Hans Pasche.* — »E. T. A. Hoffmann als Freischütz-Rezensent« von *Otto zur Nedden.* — »Brahms als Künstler und Mensch« von *Wilhelm Heimann.*

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK V/2—3, Nürnberg. — »Josef Rheinberger« von *A. König.* — »Über den geistlichen Volksgesang im christlichen Altertum« von *Eugen Segnitz.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT IX/5, München. — »Zur Organisation der musikalischen Quellen- und Denkmälerkunde« von *Constantin Schneider.* — »Eine Geburtstagskantate von Pietro Metastasio und Leonardo Vinci« von *Karl Geiringer.* — »Das ›Als-Ob‹ in der Musik« von *Ludwig Volkmann.* — »Erich M. v. Hornbostel« von *Curt Sachs.*

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 67. Jahrg./8—12, Zürich. — »Wiederherstellung einer Einheitsstimmung in den Orchestern« von *Joseph Nikolaus Mollenhauer.* — »Pestalozzis Anregungen auf dem Gebiete der Gesangsbildungslehre« von *Eduard M. Fallet.* — »Sängeratmung und Brustresonanz« von *Karl Suter-Wehrli.* — »Zur Geschichte der Notenschrift« von *P. Martell.*

DER AUFTAKT VII/2, Prag. — »Liedästhetik vom 17. zum 19. Jahrhundert« von *Rudolf Felber.* — »Rainer Maria Rilke und die Musik« von *Otto Pick.* — »Der Musikgeneral« von *Emil Seling.*

THE MUSIC BULLETIN IX/2, London. — »Der Einfluß Schönbergs und Strawinskys in Deutschland« von *Adolf Weißmann.*

THE SACKBUT VII/8—9, London. — »Gesang und Musik« von *Horace Thorogood.* — »Genie und Liebe« von *Robert Morley.* — »Freibilletts« von *Ursula Greville.* — »Parodie als Kritik« von *W. Kean Seymour.* — »Kritiker und Künstler« von *Jerome Hart.* — »Straßenmusik« von *Hermon Ould.* — »Alte Formen in der Neuen Musik« von *Adolf Aber.* — »Arthur Bliß« von *H. E. Wortham.*

LA REVUE MUSICALE VIII/5, Paris. — »Die erste gedruckte Komposition Chopins« von *Zdzislaw Jachimecki.* — »Die Wahrheit über Pelléas« von *Robert Jardillier.* — »Briefwechsel zwischen André Cardinal des Touches und Prinz Antoine I. von Monaco« von *A. Tessier.* — »H. R. Lenormand und die Bedeutung der Musik auf seinem Theater« von *Daniel-Rops.*

LA REVUE PLEYEL Nr. 41/42, Paris. — »Ein unbekannter Debussy« von *Paul Landormy.* — »Negermusik« von Boris de Schloezer. — »Die Lothringer Herkunft Chopins« von *A. Evrard.*

LE MENESTREL 89. Jahrg./9—13, Paris. — »Rabelais und die Musik« von *René Brancour.* — »Musik und geistiges Universum« von *Raymond Petit.* — »Purcells ›Didon et Enée‹« von *Paul Landormy.*

LE MONDE MUSICAL 38. Jahrg./2, Paris. — »Briefe Claude Debussys an seinen Verleger« von *A. Mangeot.* — »Das ›Motiv‹ und seine Folgerungen« von *Cort van der Linden.*

MODERN MUSIC IV/3, Neuyork. — »Musikalische Entlehnungen« von *Hugo Leichtentritt.* — »Maschinen — ein Zukunftsbild« von *H. H. Stuckenschmidt.* — »Rußland 1926« von *Alfredo Casella.* — »Unsere ungenaue Notation« von *Henry Cowell.*

MUSIC & LETTERS VIII/1, Neuyork. — »Was ist Rhythmus?« von *Katharine M. Wilson.* — »Salimas: ein Volksliedsammler des 16. Jahrhunderts« von *J. P. Trend.* — »Arnold Schönberg« von *R. Cort van der Linden.* — »Medtner und die Musik unserer Tage« von *A. J. Swan.* — »Wagners ›sinfonische Dichtungen‹« von *B. M. Steigman.* — »Gustav Holst« von *Richard Capell.*

PRO MUSICA QUARTERLY V/1, Neuyork. — »Turkomanische Musik« von *Victor Belaiev.* — »›Rückwärts gehen‹ in der Musik: Wozu?« von *D. Rudhyar.* — »Die Musik von Charles Ives« von *Henry Bellamann.*

IL PIANOFORTE VIII/2, Turin. — »Annäherungen quer durch die Jahrhunderte: 1400—1900« von *A. Cimbro.* — »Die Anfänge der Orgelmusik und die Orgelwerke seit Bach« von *A. Damarini.* — »Der andere Chopin« von *Luigi Parigi.*

MUSICA D'OGGI IX/2, Mailand. — »Sibelius« von *P. Mezzadri.* — »Die Straßengesänge von Florenz« von *Alfredo Bonaccorsi.*

RIVISTA MUSICALE ITALIANA XXXIV/1, Turin. — »Ursprung des Mozart-Stiles« von *F. Torrefranca.* — »Musikerbriefe in französischer Sprache vom 15. bis 20. Jahrhundert« von *J. Tiersot.* — »Ein Piemonteser Codex der mittelalterlichen Musiktheorie« von *D. P. Guerrini.* — »Martin Luther« von *Aldo Cantarini.* — »Wandlungen und Mißgeschick der ›Afrikanerin‹« von *G. Servières.* — »Kadenz und Pseudokadenz« von *C. Artom.* — »Das sinfonische Werk Regers« von *E. Desderi.*

CRESCENDO I/5—8, Budapest. — »Wo ist der amerikanische Komponist?« von *Arpád Sándor.* — »Das Radio und die Zukunft der Konzerte« von *Eugen Anton Molnár.* — »Wechselton und Leitton« von *Nikolaus Laurisin.* — »Artur Honegger« von *Ladislas Fábian.* — »Die Orgel« von *Joseph Geyer.* — »Probleme der Musikkritik« von *Ladislaus Pollstek.* — »Der ungarische Mittelstand und die Krise unserer Musikkultur« von *Dionys Szánthó.*

DE MUZIEK I/7, Amsterdam. — »Meine Zusammenarbeit mit Paul Claudel« von *Darius Milhaud.* — »Darius Milhaud und ›les Malheurs d'Orphée‹« von *Paul Collaer.*

MUZYKA IV/2 u. 3, Warschau. — »Der polnische Musikstil« von *Henryk Opieński.* — »Eine polnische Nationalhymne« von *Felicjan Szopski.* — »Das Orchester und sein Leiter« von *Bruno Walter.* — »Der ›Roi Roger‹ von Szymanowsky« von *Mateusz Gliński.* — »Meine Erinnerungen an die Vergangenheit« von *N. Rimskij-Korssakoff.* — »Joseph Elsner« von *Tadeusz Joteyko.* — »Geschichte des Kunsttanzes« von Tatjena *Wysocka.* — »Grundlagen der Vierteltonmusik« von *Alois Hábà.* — »Erik Satie« von *Zdzislaw Jachimecki.*

Eberhard Preussner

MUSIK UND REVOLUTION Heft 2. Moskau 1927. »M. J. Glinka. Zum siebzigsten Todestag« von *E. Wilkowir.* — »Über die Registrierarbeit des Zentral-Arbeiter-Chors der Schneider« von *N. Blochin.* — »Zur Frage der Reform der Chorkunst« (Schluß) von *W. Ssurenskij.* — Anläßlich des Aufenthaltes Sergej Prokofieffs in Moskau schreibt *M. Grinberg* über ihn und bemerkt zum Schluß: »... Wir können Prokofieff nicht vollständig zu *unsern* Komponisten zählen. Seine Schöpfungen weisen Züge auf, die uns fremd sind, die uns seine Kunst fernrücken, die einen Riß in unser Ihm-nahe-sein bringen. Wir finden sie in den Themen seiner Kompositionen, in dem Abweichen von dem vertieften, an Ideen reichen Inhalt, ohne den für uns gegenwärtig ein großes Kunstwerk undenkbar ist. Seine »Liebe zu den drei Orangen« ist glänzend, sein »Narr« geistreich-ergötzlich. Für uns jedoch liegt in diesen Themen eine gewisse Oberflächlichkeit, Unwichtigkeit; nicht zu uns gehören sie, ebensowenig andererseits die Themen seiner »Balmont«schen Gedichte, seines mystischen »Feurigen Engels«. Und hierin vielleicht zeigt sich am meisten der auf Prokofieff zersetzend wirkende westliche Einfluß. — »Zur bevorstehenden Konferenz über zu errichtende Musik-Schulen und Konservatorien der Stadt Moskau« von *W. Wladimiroff.* — »Hören wir die Intervalle und Akkorde so, wie sie geschrieben sind?« von *N. Garbusoff.* *M. Küttner*

TONEKUNST, Januar bis März 1927, Oslo. — Diese frühere Zeitschrift »Musikbladet og Sangerposten« erscheint jetzt unter dem Namen »Tonekunst«. — »Das neue Choralbuch« von *Oskar Skaug.* Über ein neuerschienenes Choralbuch, das auf nationaler Tendenz ausgearbeitet ist. Hierüber folgen einige Artikel mit Diskussion. — »Bachs Hohe Messe« von *Leiy Tjomsland.* — »Beethoven« von *M. M. Ulvestad.* Ein Gedenkartikel, in dem Beethoven besonders als der freiheitliebende Mann aus dem Volke geschildert wird und seine unerschütterliche und stolze, nordische Aufrichtigkeit hervorgehoben wird. *Jón Leifs*

KRITIK

BÜCHER

HERMANN ABERT: *Illustriertes Musiklexikon.* Verlag: J. Engelhorns Nachf. Stuttgart 1927.

Das Erscheinen eines neuen Musiklexikon hat, das wird man zunächst sagen können, ziemliche Überraschung hervorgerufen, besitzen wir doch in Riemanns umfassendem Lexikon und Einsteins 1926 erschienenen »Neuen Musiklexikon« Werke, die uns als Nachschlagehilfsmittel die wertvollsten und auch, soweit man davon reden kann, erschöpfende Dienste leisten. Trotz dieser vorliegenden überragenden Werke, so wird man weiter feststellen können, ist es dem Herausgeber gelungen, seinem Lexikon einen eigenen Stil zu geben, der zwar nicht mit dem Riemannschen Werk in Wetttbewerb treten wird und will, der aber doch so viel Neues und Selbständiges bringt, daß die Berechtigung zu einem neuen Lexikon erwiesen ist. Abert hat auf Grund seiner eminenten wissenschaftlichen Kenntnisse, mit einem Stab von tüchtigen Mitarbeitern, das weite Gebiet der Musik so gesichtet und zusammengestellt, daß eine phrasenlose und den Musikliebhaber in die Teilgebiete sachlich und zielbewußt einführende Anleitung entstand. Der reiche Bilderschmuck, über 500 Bilder auf Kunstdrucktafeln, stellt hierzu ein besonders schönes Anschauungsmaterial dar, das fast ausschließlich aus zeitgenössischen authentischen Bildnissen von hohem Wert und Reiz schöpft. Diese Lebendigkeit, die nicht zuletzt durch das Bildmaterial in das Lexikon hineinkommt, wird dem Werk die Beliebtheit bei der großen Gemeinde der Musikliebhaber sichern.

Wenn nun im folgenden einige Ausstellungen gemacht werden, so sei betont, daß sie, streng sachlich, nur deshalb erfolgen, um für Änderungen in einer neuen Auflage verwertet zu werden. Das Hauptbedenken richtet sich gegen die Darstellung der modernen Musik in diesem Lexikon. Es wird die Frage sein, ob ein Lexikon nicht überhaupt besser auf jede *Kritik* des Schaffens heutiger Komponisten verzichten wird. Entschließt man sich aber zu einer Sonderung des Stils und will man zu einer Wertung gelangen, so wird man mit dem Höchstmaß von Verantwortungsbewußtsein alle Gemeinplätze und Schlagworte vermeiden müssen. Einige Beispiele mögen zeigen, welch einseitig schiefes Bild der ahnungslose Leser des Lexikons von dem Wesen moderner Musik erfahren muß. Strawinskijs Musik wird zunächst mit ironischen Anführungszeichen bedacht und obendrein »dekadent« genannt, bei Toch vermißt man »ethisches Niveau«, Křeneks Konstruktionen »lassen künstlerischen Zwang und Willen vermissen, weshalb seine Werke kaum überzeugend wirken«. Schönberg wird für die deutsche Musik glatt abgelehnt! Dafür bekommt Jarnach ein Lob als »deutsch empfindender hochbegabter moderner Komponist«. Kaminski heißt »einer der Größten schlechthin«, Berg besitzt »klarere Thematik als andere Schönbergschüler, soweit davon gesprochen werden kann.« Widersprechen muß man auch dem Artikel »Klaviermusik«, in dem Busoni zum Vertreter des Expressionismus abgestempelt wird und als an Liszt anschließend die Böhmen Smetana ... Petyrek, Křenek, Hábà genannt werden! Man denke: in *einem* Atem Křeneks Toccata und eine Rhapsodie von Liszt!! Kurz: die Ausführungen über die moderne Musik bedürfen dringend der Umarbeitung. Es wird besser sein, die Werke vollständig aufzuzählen (bei Hindemith z. B. fehlt die Klavierübung op. 37) und einige Komponisten, wie Kurt Weill, Rathaus, Slavenski, neu aufzunehmen, als durch Polemik die Köpfe der Leser zu verwirren und in eine bestimmte Richtung zu drängen.

Die übrigen Bemerkungen, die sich selbstverständlich nur auf einige Stichproben beschränken mußten, betreffen nicht mehr grundlegende Fragen. Dem Artikel Schulgesang wünschte man eine der Bedeutung des Komplexes angemessenere Behandlung. Ein Name wie Sannemann mit dem wichtigen Werk »Musik als Unterrichtsgegenstand in den evangelischen Lateinschulen des 16. Jahrhunderts« sollte nicht fehlen. Bemerkungen wie »von 1914 bis 1919 Kriegsteilnehmer« (Artikel Blume), »während des Krieges Hilfsarbeiter an den Brüsseler Staatsarchiven« (Artikel Matzke) sind als belanglos für ein Musikwerk zu streichen. Auch daß Frieda Kwast-Hodapp »mit ihrem Gemahl auf 2 Klavieren spielt«, ist zu wissen nicht notwendig, wo Wichtigeres nicht erwähnt werden konnte. Dafür sollte man lieber auf Shaw einen kurzen Hinweis machen, wie ja auch sehr schön der Dichter Hanns Henny Jahnn in seinen Beziehungen zur Musik umrissen wird.

In dem Artikel »Konservatorium« ist Köln als staatliche Hochschule zu bezeichnen. Ein Druckfehler endlich ist es, wenn Kurt Thomas' Markus-Passion als op. 4 statt als op. 6 bezeichnet wird.

Eberhard Preußner

ARNOLD SCHERING: *Musikgeschichte Leipzigs. II. Band: Von 1650 bis 1723.* Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig 1926.

Mit einem Werke von fast 500 Seiten Großoktav gibt der bekannte Hallische Universitätsprofessor der Musikwissenschaft die lang erwartete Fortsetzung jener Darstellung, über der nach Vollendung des ersten Bandes Rudolf Wustmann hinweggestorben war. Die sächsische Kommission für Geschichte, in deren Auftrag die Arbeit als Teil einer »Geschichte des geistigen Lebens in Leipzig« unternommen wurde, darf sich des guten Gelingens freuen, denn hier wird musikalische Lokalgeschichtsforschung in mustergültiger Qualität geboten. Der Gegenstand war reizvoll genug: vom allgemeinen Wiederaufbau am Ende des Dreißigjährigen Krieges bis zu Seb. Bachs Amtsantritt, also fast durch die gesamte Barockepoche hindurch galt es die tönende Kulturgeschichte einer der musikfreudigsten deutschen Städte in Kirche, Schule, Haus, bei Universität, Rat und Konsistorium, unter den Stadtpfeifern, Organisten, Kantoren, Studenten, Schülern, Dilettanten zu schildern, und was Schering bisher nur als knappe gelegentliche Kostproben anläßlich des Denkmälerbandes Knüpfer-Schelle-Kuhnau, der Biographien Reiches und Petzolds im Bach-Jahrbuch geben konnte, vereint sich nun hier zu einer vortrefflich durchgeführten Fuge mit vielen Subjekten. Reiche Akten- und Musikalienbestände sind ausgeschöpft worden, und noch viele Forscher werden dankbar aus der nun so wohlgefaßten Quelle trinken.

Hans Joachim Moser

JOHANNES WOLF: *Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit.* (Wissenschaft und Bildung 218.) Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig 1926.

Der glückliche Gedanke, den bisher erschienenen ausgezeichneten 1. Teil seiner Musikgeschichte zu unmittelbarster, lebendigster Wirkung zu verhelfen durch einen ergänzenden Beispielband mit einer reichen, vielseitigen Auswahl aus den Formen der älteren Tonkunstepoche, hat hier eine vortreffliche Anthologie früher vokaler und instrumentaler, geistlicher und weltlicher, volkstümlicher und kunstvoller Musik geschaffen; die aus schwer erreichbaren, jedesmal genau bezeichneten Quellen geschöpft, in ihrem modernen übertragenen Satz dem Liebhaber ohne weiteres zugänglich ist, aber auch dem Fachmann wertvolle Ausblicke gewährt und die in ihrer Folge von 66 Stücken und fast ebenso vielen Komponistenpersönlichkeiten, in dem Wechsel der verschiedenen Gattungen die melodischen und harmonischen Ausdrucksmöglichkeiten vom 13. bis zum 17. Jahrhundert instruktiv veranschaulicht.

Gustav Struck

STEPHAN LEY: *Beethoven als Freund der Familie Wegeler—v. Breuning.* Verlag: Friedrich Cohen, Bonn 1927.

Ein schönes und wertvolles Buch, willkommen besonders allen denen, die bedauert haben, daß die »Biographischen Notizen« Franz Wegelers und das prächtige Buch: »Aus dem Schwarzspanierhause« von Dr. Gerhard v. Breuning seit längerer Zeit nicht mehr im Handel zu haben waren. Außer diesen beiden Dokumenten aus dem Leben Beethovens, die in ihrer ursprünglichen Fassung hier wieder erscheinen, enthält das Buch eine Anzahl von Briefen und Notizen aus dem Wegeler—v. Breuningschen Familiennachlaß, mehrere Faksimiles, darunter den Brief an Eleonore v. Breuning von 1793, den an Wegeler von 1795, Beethovens Versöhnungsbrief an Stephan v. Breuning, die beiden gerahmten Sprüche von des Meisters Schreibtisch u. a., sowie viele schöne Bilder, von denen manche noch unbekannt und unveröffentlicht sind. Die Briefe weichen manchmal, wenn auch nicht erheblich, von denen in den gedruckten Sammlungen Beethovenscher Briefe ab; da sie aber, wie der Herausgeber erklärt, nach den Originalen getreu wiedergegeben sind, wird ihre Fassung wohl die richtige sein. Da es sich um Erinnerungen der Familien Wegeler und v. Breuning handelt, mußten die Riesschen Notizen des Wegeler-Ries-Buches hier wegbleiben. Ob nicht ein Kommentar nötig gewesen wäre, um einige Unrichtigkeiten oder Unklarheiten der Wegelerschen Angaben zu beseitigen, mag dahingestellt bleiben. Die »Konversationshefte« hätten manche Ergänzung und Erläuterung dazu beitragen können. Die Nachschriften zu den Briefen Beethovens an Eleonore v. Breuning, die Kalischer in seiner Ausgabe an falsche Stellen gesetzt hatte, sind hier richtig angefügt. Auf Seite 22, 3. Reihe, ist offenbar ein Druckfehler: es muß heißen: Anno 1763, nicht 1765.

Walther Nohl

ROBERT LACH: *Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme.* (Wiener Akademie der Wissenschaften, Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse, 200. Band, fünfte Abhandlung.) Verlag: Hölder - Pichler - Tempsky, Wien und Leipzig.

Diese 120 Oktavseiten stellen eine ganz ausgezeichnete Einführung in das heute schon fast unübersehbare Gebiet der vergleichenden Musikwissenschaft dar und werden jedem Interessenten, er sei Musikhistoriker oder praktischer Tonkünstler, eine Fülle der Belehrung wie der Aufschlüsse über alle Fragen, die dem Nachdenklichen über die Grundlagen seiner Kunst aufsteigen müssen, bescheren. Das Fach wird in lebendiger Wechselwirkung zum ganzen Kreis seiner Nachbardisziplinen und Hilfswissenschaften gezeigt, es werden die einzelnen Probleme wie Allgemeingültigkeit oder örtliche Relativität und historische Willkür unseres Tonsystems und der einzelnen Hörphänomene im Zusammenhang der gesamten musikalischen Erdkultur aufgewiesen. Man bekommt ein anschauliches Bild von der Aufnahmepraxis und Auswertungstechnik von Phonogrammaufnahmen exotischer Musik, erhält bedeutsame Einblicke in die seltsam andersartigen Bedingungen völkerpsychologischer Musikästhetik, in die mancherlei Skalen- und Temperatursysteme verschiedenster Völker und Zeiten sowie die seelischen Hintergründe ihrer Tonschriften, man wird ohne allzu hypothetische Ausdeutungen, aber doch von einem umfassend kulturwissenschaftlichen Standpunkt aus in die Musikpraxis, Gesangstechnik wie Instrumentalübung der fernen Völkerrassen eingeführt, und es fallen dem Leser von hier aus helle Lichter auf unsere eigenen, teils vermeintlichen, teils wirklichen »Gottgegebenheiten in musicis«. Schließlich erhalten auch Grundfragen wie die des Verhältnisses von Musik und Sprache, Entstehung und »Sinn« der Musik ebenso besonnene wie plastische Beantwortung, so daß man Lachs Broschüre in recht vielen Händen wissen möchte. Denn vor allem spürt man allerorten: das ist nicht nur Kompilation und Referat, sondern hier diskutiert ein aktiver Forscher selbst alle Probleme seiner Lebensarbeit.

Hans Joachim Moser

FRANZ LANDÉ: *Vom Volkslied bis zur Atonalmusik. Grundriß einer Theorie der lebendigen Musik.* Verlag: Carl Merseburger, Leipzig.

Dieses Werk, das seine Entstehung einer intensiven Besinnung auf die Mängel und die Schwierigkeiten des Theorieunterrichtes verdankt und das vor allem der Praxis wieder dienen will, versucht eine Verschmelzung der getrennten Disziplinen Harmonie und Kontrapunkt zu einer »Theorie der lebendigen Musik«. Es unternimmt die Vereinheitlichung des Blickes, wie sie im Gebiet der Kunstbetrachtung schon mit Erfolg geübt worden ist, im Bereich des Erzieherischen aber auf scheinbar ganz andere, wenn überhaupt zu überwindende Hindernisse stößt. Trotz der reichlich überheblichen Ankündigung, daß hier »in der Tat eine erstmalig wissenschaftlich haltbare Lösung der wichtigsten musiktheoretischen Probleme« enthalten sei, da »die Theorie endlich von einer reinen Handwerkslehre der Satztechnik zu einer Wissenschaft, und zwar nicht zu einer Anatomie, sondern vielmehr zu einer Biologie der Musik fortschreiten will«, trotzdem ist eine eigentliche, intensive Konzentration der Materie nicht erreicht. Die Biologie hat die Systematik noch nicht überwunden. Soviel das Vorwort vom »Lebendigen« der Musik redet, wenn der persönliche Unterricht des Verfassers dies vermitteln mag, in seinen Ausführungen findet sich wiederum nur trockene Systematik. Immerhin spricht aus dem Ganzen ein erfahrener Praktiker, von dem ein weiteres Gelingen zu erwarten ist. Die Widmung an den »tatkräftigen Förderer einer *vernünftigen* Reform der musikalischen Erziehung, Ministerialrat Professor Kestenberg« greift insofern den Ereignissen reichlich voraus, als weder das Ende dieser Reform und deren letzte Frucht schon sichtbar, noch eine nur einigermaßen einheitliche oder gar abschließende Wertung an Stelle der reichlichen Kontroversen getreten wäre. Auf Seite 40 (vierte Zeile von unten) mußte es wohl »syntonisches« an Stelle von »synthetisches Komma« heißen, da es sich effektiv um den Unterschiedswert von melodischer und harmonischer Terz handelt ($^1/_{80}$), der durch den zweiten Ganzton bedingt ist.

Siegfried Günther

ROBERT LACH: *Die Bruckner-Akten des Wiener Universitätsarchives.* Verlag: Ed. Strache, Wien-Leipzig.

Ein Unikum in der Bruckner-Literatur. 1867 reichte Bruckner bei der philosophischen Fakultät der Universität Wien sein Gesuch um Zulassung als Leiter der musikalischen Komposition ein. Hanslick, der Ordinarius und Referent, lehnte ab. 1874 wiederholt Bruckner sein Anliegen in einem Schreiben an das Kultusministerium und Professorenkollegium, später auch an das Dekanat. Neuerliche Ablehnung auf Grund von Hanslicks Gutachten. Endlich 1875 nochmaliger Versuch, der zum

Erfolg führt. Allerdings war die Stelle unbesoldet. 1877 wurde die Bitte um Gehalt (der sich Hanslick nicht verschloß) von der Fakultät abgelehnt, 1880 gewährt. Die weiteren, nun nicht mehr ungünstigen Stationen in diesem akademischen Wettrennen lauten: 1891 Ehren-Doktorat, 1894 jährliche Ehrengabe, vorher noch die Annahme der Dedikation von Sinfonie Nr. 1 c-moll. All diese Dokumente, im Leben des Meisters tragische, heute vielleicht lächelnd betrachtete, sind in dem Bändchen Lachs vereinigt. Die Universitas hat schließlich alles gutgemacht, als ihr Rektor — der Mediziner Adolf Exner — am 11. Dezember 1891 die denkwürdigen Worte sprach: »So beugt sich der Rektor der Wiener Universität vor dem ehemaligen Unterlehrer zu Windhag«; und die alten Herren des »Akademischen Gesangvereins« durften ein Relief zu Ehren Bruckners in den Arkaden der Universität anbringen. Das Hübscheste an der Publikation ist die Einleitung Lachs, in der manches über die Lehrtätigkeit Bruckners, manches pro und contra Hanslicks Stellungnahme gerecht und kritisch dargestellt ist. Wir aber fragen uns, was wohl den Genius veranlaßt haben kann, sich ein Lektorat für Musiktheorie so herbeizuwünschen? Er war doch sicher der schlechteste Sprecher und Dozent, der sich ausdenken ließ! Vielleicht wollte er — modern gesprochen — sein Minderwertigkeitsgefühl in der akademischen Lehrtätigkeit überkompensieren? Das wird wohl die Antwort sein. *Kurt Singer*

ARTHUR SEIDL: *Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler.* Gesammelte Aufsätze, Studien und Skizzen. Bd. 1/2. Mit 50 Bildnisbeigaben. (Deutsche Musikbücherei Bd. 18/19.) Verlag: Gustav Bosse, Regensburg 1926.

Zwei mit Buchschmuck reich ausgestattete Bände, die künstlerische Lebensschau eines unserer kenntnisreichsten Musikästhetiker und -pädagogen, erwachsen aus den Erfahrungen eines mehr denn vierzigjährigen musikkritischen Schaffens. Zusammengewoben aus Charakteristiken, persönlichen Erinnerungen, Nachrufen, Polemiken und allerhand sonstigen theoretischen Erörterungen, umspannen sie einen weiten Kreis interessanter Gestalten, Ereignisse, Strömungen, Kämpfe und Diskussionen als reizvolles, immer anregendes, klares und äußerst lebendiges Spiegelbild einer musikalischen Geistesgeschichte der Moderne vom Beginn des Jahrhunderts bis zu Donaueschingen 1925, von Cornelius und Liszt bis zu Hindemith und Křenek. Die Ausführungen, die zumeist in der Frische unmittelbaren Erlebens niedergeschrieben, es klug verstehen, die Tagesbetrachtung zur allgemeinen Problemstellung zu erweitern, zeigen uns einen beweglichen, tiefdringenden, allem Partei- und Klüngelwesen abholden und darum jung gebliebenen geistvollen Kopf, dessen liebenswürdig-lehrhafte, von einem feinen Humor verklärte, bekenntnisfreudige Art überall auf innere wesenhafte Zusammenhänge dringt und weist, auch da, wo man sich durch den barocken, verschnörkelten, zitatenreichen, gedanklich-umständlichen und vielfältig reflektierenden Sprachstil nur schwer durchwindet oder grundsätzlich zum Widerspruch gereizt wird. So wird das Werk trotz seines scheinbar rhapsodischen Charakters für den Mitstreiter eine lebensvolle Chronik musikalischen Werdens, für den späteren Forscher eine wertvolle Quelle des Gewordenen sein.

Gustav Struck

LUDWIG WAGNER: *Der Szeniker Ludwig Sievert.* Bühnenvolksbund-Verlag, Berlin.

Veröffentlichungen über Dinge des Theaters gehen gewöhnlich vom Historisch-Wissenschaftlichen oder vom Literarisch-Ästhetischen aus, tangieren also das Theatralische nur und haben mit dem lebendigen Theater kaum etwas zu tun. Über den Bühnenbildner gibt es gar nichts Wesentliches. Herbert Iherings »Bühnenmaler und Regisseure« sind seit langem vergriffen, groß angelegte kostspielige Publikationen über das Szenenbild der Vergangenheit stehen in Bibliotheken und bei Fachleuten, Oskar Fischels »Modernes Bühnenbild« ist auch nur ein Kompendium von Strömungen und dreht sich auf der Peripherie im Kreise. Um so mehr begrüßt man diesen Versuch, den Komplex aus dem Allzusachlichen herauszunehmen, die Souveränität des Theaters anzuerkennen und sie zum Maß aller Dinge zu machen.

Der dithyrambische Überschwang schadet nichts. Was dem Buch Wagners aber schadet, was seine Wirkung, seine Überzeugungskraft beeinträchtigt, das ist, daß es kein Zentrum hat. Es ist eine schildernde, keine richtung- und zielgebende, es ist eine illustrativ ergänzende, keine konsequent präzisierende Arbeit. Sie gibt keine Anregungen. Der Verfasser hat keine Vision, keine körperliche Vorstellung. Es ist ihm nicht klar, daß das Bühnenbild das Produkt einer organischen Verschmelzung von Architektur und Malerei ist, und daß

die Begriffe beider Künste durch die Berührung mit der Bühne grundlegende Wandlungen erfahren. Er weist nichts auf von den wichtigen Beziehungen zwischen Absicht und Bewährung, zwischen Entwurf und Ausführung. So kommt er zu Verlegenheitssystemen wie der Einteilung in malerisch-dekorative, romantische, phantastische, tänzerische, ironische, abstrakte und raumrhythmische Inszenierungen. Dabei bedenkt er nicht, daß auch die tänzerische und die romantische Bühne durchaus im Malerisch-Dekorativen wurzeln, und daß raumrhythmische und abstrakte Bühne notwendig aus den gleichen Elementen zusammengesetzt sein müssen. Wagner schreibt darüber mit intellektuell aufgedonnerten Worten hinweg, hinter denen keine lebendige Anschauung steht. Er macht es nicht erklärlich, wieso etwa Undine und Lanzelot in eine andere Rubrik als Kreidekreis, Vasantasena oder Zauberflöte gehören. Er macht es nicht erklärlich, warum er die Jungfrau von Orleans oder die Weber in der Rubrik Abstrakte Bühne bucht. Besieht man die Wiedergabe der Entwürfe, dann ist es erst recht nicht erklärlich. Es zeigt aber, wie Wagner die theoretische Erörterung, die er vorzüglich beherrscht, in das Objekt hineinträgt, wie er das einmal vorhandene Bild als unabänderlich gegeben ansieht, statt es nach der Gleichung: Bühnenbild = Optisches Drama zu prüfen. Wagner deutet in der Einleitung ganz richtig darauf hin, daß der Szeniker durch den Ausdruck der dichterischen und schauspielerischen Elemente zum bildnerischen Stil kommen muß. Aber bei der kritischen Betrachtung richtet er sich keineswegs danach. Er kennt keine Voraussetzungen und erhebt keine Forderungen. Er nimmt es beispielsweise hin, daß Don Carlos malerisch-dekorativ inszeniert wird. Er spricht im Kapitel über Richard Wagner von »malerischer Durchdringung der räumlichen Bühne«. Das ist ein allzu durchsichtiger Notbehelf.

Die Einleitung (Drama, Szene, Schauspieler) bringt über die neue Bühne Wesentliches klar und knapp formuliert. Statt der Definition »seelisch« sähe man lieber die unmißverständlichere »atmosphärisch«. (»Symbolisch« ist nicht umfassend genug.) Über ein paar Sätze, die so zugespitzt sind, daß sie, wenn nicht ihre Gültigkeit, so doch ihre Eindeutigkeit verlieren, liest man hier leicht hinweg. (Etwa S. 23: »Der Raum ist für den Schauspieler dasselbe, was der Körper für den Tanz ist.« — Spielt nicht der Körper auch beim Schauspieler eine wichtige Rolle? Ist nicht der Raum für den Tänzer von höchster Bedeutung?)

Ludwig Sievert ist sicher einer unserer stärksten und phantasievollsten Bühnenbildner. (Reizvoll die autobiographische Skizze, die er beigesteuert hat.) Um so mehr aber vermißt man bei den Bildwiedergaben die nach dem Kern hin orientierte und konzentrierte Auslese. Es ist bei einem solchen Buch nicht gleichgültig, wenn das Stück, zu dem die Bilder einst geschaffen wurden, heute nichts mehr bedeutet. Es tut der Lebendigkeit Abbruch. Und es ist mindestens ein Dutzend solcher Bilder drin. Ein weiteres Dutzend ist an sich belanglos, weil es keine individuelle, nur die typische Bestrebung der Zeit spiegelt. Unter den Übrigbleibenden — es sind, die Figurinen, denen man eine sorgfältigere Behandlung wünschte, abgerechnet, noch rund fünfzig — unter ihnen also sind einige, die Freude, einige, die Verwirrung, und einige, die Widerspruch erregen. Hinreißend durch die Gewalt der Erfindung wie des Ausdrucks sind Parsifal, Tote Stadt, Debureau, Jungfrau von Orleans, Anarchie in Sillian, Faust. Sie stammen fast alle aus der jüngsten, der Frankfurter Zeit des Künstlers. (Die Reproduktion ist sehr ungleichwertig.)

In summa: das Verdienst des Buches ist mehr sekundär. Es besteht in seiner Existenz, die zu Auseinandersetzungen veranlaßt, die ihrerseits fruchtbar werden können.

Erik Reger

RUDOLF HARTMANN: *Handbuch des Korrepetierens*. (Max Hesses Handbücher. Nr. 82.) Verlag: Max Hesse, Berlin.

Daß dies Buch geschrieben wurde, war eine Notwendigkeit. Daß es erst jetzt geschrieben wurde, mag daran liegen, daß der, der ein solches Buch schreiben will, eine Personalunion darstellen muß. Korrepetieren ist keine lediglich musikalische Angelegenheit, sondern es erfordert neben der musikalischen Leistung des Korrepetitors eine ausgesprochene Begabung für die Erkenntnis dramatischen Linienverlaufes, für Textstruktur und für methodische Sicherheit dem oder den Sängern gegenüber. Der Korrepetitor muß Erzieher sein, mit lebendem, stets verschieden orientierten Material arbeiten, für das kein einseitiges Behandlungssystem paßt. Er muß sich weiter dem Willen des dirigierenden Kapellmeisters auch unter Hintansetzung eigener künstlerischer Meinung unbedingt beugen können, um die Einheit des Kunstwerkes nicht zu gefährden.

Wer also ein Buch über das Korrepetieren schreiben will, muß in sich Musiker, Regisseur, Methodiker und eine ganze Persönlichkeit vereinigen. In *Rudolf Hartmann* ist diese Personalunion hervorragend vorhanden. Die Methodik der Korrepetiertechnik ist in wunderbarer Klarheit nicht als starres Schema, sondern mit eingehendster Berücksichtigung der einzelnen Sängertypen dargestellt. Singstimme allein — Singstimme harmonisch gestützt — Harmonie rhythmisch belebt — Einfügung wichtiger Nebenmelodien — diese Stichworte seien als einige Stationen wiedergegeben, die der Sänger auf seinem Wege von der unbegleiteten Singstimme bis zum vollständigen Klavierauszug berührt. Besonderer Wert wird auf die Teile der Partie gelegt, während der der Sänger schweigend auf der Bühne steht. Hartmann lehrt ihn, seine Pausen zu durchleben, so daß das Stichwort lediglich eine Selbstverständlichkeit, kein Grenzpfahl teilnahmslosen Dastehens ist. Mit gleicher Schärfe und Erfahrungssicherheit sind die übrigen Kapitel — *Die Behandlung des Rezitativs — Vom Punktieren — Wege zur Korrektur von Deklamationsmängeln — Korrepetition und musikalische Operntextregie — Die Taktfiguren — Vom Tempo* behandelt. Besonders das Schlußkapitel *Kapellmeister und Korrepetitor* steht in seiner geläuterten Darstellung und den menschlich-ethischen Werten, die es birgt, einzig da. Dies Buch leitet nicht nur den Korrepetitor mit sicherer Hand, es ist auch in die Hand und ins Herz unserer Kapellmeister und Regisseure zu wünschen, es gibt jedem, der musikalisch etwas einzustudieren hat, unentbehrliche Schätze. *Friedrich Stichtenoth*

PAUL SCHWERS und MARTIN FRIEDLAND: *Das Konzertbuch.* Ein praktisches Handbuch für den Konzertbesucher. Verlag: Muthsche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1926.

Als Gegenstück zu Storcks Opernbuch gedacht, die heute lebendigen Orchesterwerke der Konzertsaalliteratur berücksichtigend, ist das aus praktischer Arbeit der deutschen Bildungszentrale im besetzten Belgien hervorgegangene Büchlein gewissenhaft, übersichtlich und sachkundig zusammengestellt; in knapper leichtverständlicher Darstellung Formprobleme und Empfindungsgehalt andeutend und durch kurze Einleitungen nach der musikhistorischen Seite hin ergänzend wird es als populärer Wegweiser und Helfer für den wißbegierigen Musikfreund seinen Zweck gewiß erfüllen.
Gustav Struck

ROLF CUNZ: *Deutsches Musikjahrbuch.* IV. Band. Verlag: Th. Reismann-Grone, Essen 1926.

Der neue Jahrgang, erfreulich in seiner stärkeren Konzentration auf Prinzipielles, hält die eingeschlagene Richtung eines musikalischen Gemeinschaftsgeistes auf dem Grunde von deutschem Ethos und Wesen klar inne und beleuchtet in diesem Sinne in gehaltvollen Aufsätzen von Courvoisier, Hausegger, Moser, Waltershausen, Keußler, Hernried, Haas, Ochs u. a. ohne aggressive Einseitigkeit wichtige Allgemeinprobleme der unmittelbaren Gegenwart. Besondere Essays über Reger, Windsperger, Herm. Unger, Waltershausen u. a. belegen die Ziele mit Beispielen. Die Musikfest- und -städtechronik (landschaftsweise) bietet nur eine bescheidene Auswahl. Dankenswert ist die im Anhang angefügte Fortführung der Altmannschen Bibliographie deutscher Musikwerke und -bücher seit 1923.
Gustav Struck

ERNST FLADE: *Der Orgelbauer Gottfried Silbermann.* Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Dieses Buch, ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Orgelbaus im Zeitalter Bachs, gibt ungemein wertvolle Aufschlüsse über Leben und Werk Eugen Casparinis, eines Vorläufers der Silbermannschen Orgelbaukunst, über Andreas Silbermann, den Gründer der Straßburger Linie, Lehrer Gottfrieds, und über Gottfried Silbermann, den Orgelbauer selber. In einer Zeit, die nach einer gesicherten Fundamentierung unseres gesamten Orgelgebäudes ringt, sind stilkritische Studien wie die vorliegende besonders zu begrüßen. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß sich der Orgelbau der letzten Zeit von dem typisch Orgelmäßigen entfernt hatte und immer weiter zu entfernen drohte. Es gilt also die Zufuhr frischen Blutes — es gilt, an klassischen Vorbildern den Blick für das der Orgel Gemäße zu schärfen und die gewonnenen Erkenntnisse für unsere Zeit zu verwerten. Den Bemühungen um eine Regeneration unseres Orgelbaues wird dieses Buch wertvolle Dienste leisten.
Fritz Heitmann

MUSIKALIEN

MANUEL DE FALLA: *Fantasia Baetica.*

—: *Homenaje.* (Dem Gedächtnis Claude Debussys.)

—: »*Die Beichte des Sünders*« und »*Feuertanz*« aus dem Ballett »*Liebeszauber*«.

—: *Farruca* (Tanz des Müllers) und *Fandango* (Tanz der Müllerin) aus dem Ballett »*Der Dreispitz*«. Alles für Klavier zu zwei Händen und im Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Der in Cadiz geborene Komponist (spr.: Manuél de Fálja) ist neben dem Sevillaner Turina der bedeutendste andalusische Tondichter unserer Zeit. Beide wissen und verstehen wenig von deutscher Musik; sie haben in Paris studiert und suchen die Klänge ihrer Heimat in der Art der französischen Impressionisten zu verarbeiten. Ein vielleicht interessantes und sicherlich auch gefährliches Experiment. Denn unter ihren Landsleuten konnte eine solche pariserisch verfeinerte, überfeinerte Musik trotz der Verwendung von volkstümlichen Elementen unmöglich populär werden, und im internationalen Musikleben verstand man das spezifisch Spanische der Ausdrucksformen nicht, lobte auch das Impressionistische nur, solange es Mode war. — Die Fantasia Baetica ist für den in Spanien und Südamerika sehr geschätzten polnischen Klaviervirtuosen Arthur Rubinstein geschrieben (der dort noch immer mit seinem längst verstorbenen russischen Kollegen Anton Rubinstein verwechselt wird). Für Nichtvirtuosen erscheint die Komposition kaum spielbar, überdies stehen die technischen Schwierigkeiten in keinem vernünftigen Verhältnis zu dem Wert des Werkes. — Der musikalische Nachruf, den Falla seinem verstorbenen Lehrer und Freunde Debussy gewidmet hat, bildet ein Zeugnis für die künstlerische Wahrhaftigkeit und Ehrlichkeit des Autors. Er besteht nicht etwa in einem pompösen Orchesterwerk mit obligatem Trauermarsch, sondern in einem ganz intimen Musikstück für das andalusische Volks- und Hausinstrument, die Gitarre. Die hier vorliegende Klavierbearbeitung hat keinen Eigenwert. So ungewöhnlich und schlicht ergreifend das Original auf den wirkt, der es von einem spanischen Meister (wie z. B. Segovia) hört, — so schal, inhaltsleer und ausdruckslos erscheint die Bearbeitung. — Von den beiden Stücken aus dem Ballett »El amor brujo« verliert das erste in der Übertragung nur wenig von seiner reizvollen Fremdartigkeit, den prächtigen »Feuertanz« aber muß man vom Orchester hören. — Die beiden Tänze aus dem Ballett »El sombrero de tres picos« bilden, vom Orchester wiedergegeben, geradezu verblüffende Effektstücke. Falla überträgt hier den Gitarreklang auf das große Orchester. Man gleitet dabei in einen Strudel von barbarischer Wildheit, stolzem Fanatismus und libidinöser Schwärmerei. Was der Komponist hier in Anlehnung an die Volksmusik seines Landes schildert, ist elementar, atemraubend, hinreißend. Aber die Klavierbearbeitung kann nur die Umrisse eines musikalischen Geschehens wiedergeben, bei dem die Form wenig, Klang und Rhythmus dagegen beinahe alles bedeutet. — Will man Falla durch Klavierstücke in Deutschland bekannt machen, so sollte man zunächst leicht eingängliche und nicht allzu schwierige Originalkompositionen verbreiten, wie z. B. die entzückend graziöse »Cubana« (Piezas españolas). Im übrigen ist es nachgerade beschämend, wie wenig wir in Deutschland von spanischer Musik wissen. Als an der Berliner Staatsoper zum erstenmal ein Ballett Fallas aufgeführt wurde, bezeichnete ein Teil der hauptstädtischen Presse den spanischen Meister als einen noch wenig bekannten *italienischen* Komponisten.

Richard H. Stein

F. SZYMANOWSKI: *Mazurkas op. 50.* Zwei Hefte. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Mit dem Chopin, dem offensichtlich hier gemeinten, ist es freilich nichts geworden. Denn die Zeit, kultiviert als Einzelner Volkstänze zu wiederholen, verging; wenn dem romantischen Chopin das Volk verloren war, das seine Stilisationen zitieren, so ist heute bereits die private Kultur verloren, die solche Stilisationen zu leisten unternimmt, und die doppelte Romantik vermag die Substanz überhaupt nicht mehr zu erreichen. Versuche aber, eigene aktuelle Substanz herzugeben, durch eine modernisierte Harmonik, und gegen das Volkstümliche auszuwägen, das im rhythmischen und formalen Bereich unbehelligt bleibt, gelingen nur scheinhaft, zerfallen in Stilbrüchen und bleiben ohne Realität. Doch bringt Szymanowski immerhin sehr anständige Salonmusik zuwege, die soviel Brio und Geschmeidigkeit hat, wie man es sich nur von einem Polen erwartet, und deren gediegene Eleganz mit wohlhabenden Nebenstimmen die deutsche Schule bezeugt. Etwas tiefere Gegensätze, zumal der Form, könnten den Stücken nichts schaden. Daß sie aber für den Salon nicht eigentlich in Betracht kommen, sondern als seriöse Musik figurieren müssen, während im Salon nur mehr für Unterkitsch Raum ist, beweist allein, daß es keinen Salon mehr gibt, nichts jedoch gegen die Musik und mag überhaupt kein Schade sein.

Theodor Wiesengrund-Adorno

WILLEM PIJPER: *Sonatina Nr. 2. Sonatina Nr. 3.* Verlag: Oxford University Press, London.

Die Idee von Strawinskijs Quartettconcertino: an Stelle einer Sonate, die wuchs, die Konstruktion ihrer stereotypischen Hohlräume zu setzen, deren Material einzig die Trümmer der verfallenen Form noch sind, scheint ungesellig genug. Aber sei es, daß ihr Radikalismus noch nicht recht manifest wurde, sei es, daß er doch seine Grenze hat am drastischen Witz, mit dem er sich kundgibt, auch jene Idee verweigert sich nicht der Adaptation, die sie um ihre Schärfe bringt. Die Sonatinen von Pijper, eines Stiles beide, fassen Sonaten in einem Satz zusammen, die nicht existieren, und zerschlagen Themen, die keine sind, in Motivbrocken. Technisch ganz mangelhaft fundiert, caschieren sie ihre Substanzlosigkeit durch die Geste der Entsubstanzialisierung, weisen mit wichtigen Andeutungen in Wahrheit bloß auf die geläufige Phrase, die sie verschweigen, und ihre aphoristischen Spitzen mildern sich rasch zu Pointen fürs Cabaret. Erstaunlich daran nur, wie versiert und geschickt die Ähnlichkeit mit Strawinskij vorgetäuscht wird und überhaupt Modernität vorgespiegelt, ohne daß eines der Gebilde irgend stimmig wäre. Als couragierter Bluff sind sie gleichwohl akzeptabel und mögen das ihre dazu beitragen, den Schein revolutionären Ernstes zu enthüllen, der von Strawinskijs technisch gesicherten und der Art nach weit undurchsichtigeren Stücken ausgeht.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HANS SACHSSE: *Variationen und Fuge für Klavier über ein Thema von Joh. Seb. Bach op. 25.* Verlag: Tischer & Jagenberg G.m.b.H., Köln a. Rh.

Ein Werk, das trotz Verwendung der reichsten, kontrapunktischen Mittel und Komplikationen nie doktrinär wirkt, sondern immer Frische der Erfindung bewahrt und so bis zum Schlusse fesselt. Die Variationen, von denen eine jede ihren spezifischen Charakter zeigt, sind ihrem Stimmungsgehalte nach gegeneinander geschickt abgewogen und disponiert, sehr originell der Einfall, als letzte (18.) Variation ein rezitativisches Stück zu wählen, das sich als Überleitung zur Schlußfuge trefflich eignet. Die Fuge selbst, ein interessantes Werk, an dem besonders die dramatische Anlage auffällt, wächst wohl etwas über den Rahmen des rein Klaviermäßigen hinaus. Manchmal wünscht man sich einen größeren klanglichen Apparat herbei, der der Abtönung der verschiedenen Stimmen gegeneinander besser gerecht werden könnte. Der Komponist scheint das gleiche Gefühl besessen zu haben. Darauf weist etwa die Bemerkung »wie Fanfaren« hin. Als Krönung des Ganzen wird, wie wiederholt bei Max Reger, das Variationsthema in das Stimmengewebe der Fuge mit einbezogen und so eine wirkungsvolle Schlußsynthese erzielt. Das Werk, das sich für den Konzertgebrauch vortrefflich eignet, verdient von seiten der ernsteren Pianisten liebevolle Beachtung.

Roland Tenschert

LOUIS VIERNE: *Solitude. Poème en quatre parties pour piano, op. 44.* Verlag: Maurice Senart, Paris.

Die umfängliche Suite, dem Andenken eines gefallenen Bruders gewidmet, will makabre Szenen musikalisch illustrieren. Man wird dem Autor die subjektive Nötigung zu solchem Beginnen nicht bestreiten, ohne darum zu übersehen, daß für bombastisch epigonale Programmusik aus der Sphäre von Saint-Saëns und César Franck objektiv kein Bedürfnis besteht, auch wenn sie sich einige Fermente von Debussy holt. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

ALGERNON ASHTON: *Sonata (Nr. 5, Fis-dur) for pianoforte. Werk 168; Sonata (Nr. 7 cis-moll) for pianoforte. Werk 172.* Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.

Die hier vorliegenden Sonaten sind wesensverwandt. Beide verraten, ungeachtet der nahen Opuszahl, daß sie aus derselben Zeit und aus derselben Stimmung stammen. Der greise Komponist, der die Klavierliteratur um eine fast unübersehbare Reihe von Werken bereichert hat, verleugnet auch in seinen beiden neuesten Schöpfungen nicht die Leipziger Schule und Schulung. Daß sie durch ihre technischen Probleme dem Klavierspieler sehr dankbare Aufgaben stellen, braucht nicht besonders bewiesen zu werden. Daß die Technik glatt abrollt, versteht sich bei einem so erfahrenen Musiker von selbst. Aber darüber hinaus sind sie das Spiegelbild eines Künstlers, der ehrlich bleibt und nicht anders scheinen will, als was er wirklich ist: der Vertreter Brahmsscher Geistesrichtung. Und das ist nicht vom Übel. *E. Rychnovsky*

HENRY BREITENSTEIN: *Quatre Nocturnes pour piano.* Verlag: Edition Maurice Senart, Paris.

Eine der erfreulichsten Erscheinungen der Klavierliteratur. In diesen vier Nachtstim-

mungen spricht ein ausgereifter Dichter in Tönen. Abendruhe und Nachtstille, nicht ohne Tristan-Anwandlungen, atmet das erste Stück. Dann schläft die Welt in süßem Traum, die Seele des Dichters schwingt sich immer höher aufwärts, die Welt atmet süß ... Das Dorf träumt. Der Mond beleuchtet die leise sich bewegenden Blätter der Bäume, die Quelle murmelt, alles ist eingehüllt in zarten Frieden. Und schließlich liegt der Dichter im Grase, den Blick gerichtet ins Unendliche der Sterne. Das etwa sind die dem Komponisten vorschwebenden (und von ihm in vorangesetzten Sätzen angedeuteten) Stimmungen, die mit einer Feinheit der Mittel, mit gewählten Harmonien, mit sparsamster Verwendung des forte und stärkster Differenzierung des piano erzeugt werden. Daß die vier auch formal konzisen Stücke die Anhäufung äußerlicher technischer Schwierigkeiten meiden, ist ein Reiz mehr.

E. Rychnovsky

THEODOR WÜNSCHMANN: *Böhmische Tänze.* Für Klavier zu vier Händen *op. 3.* Steingräber-Verlag, Leipzig.

Wenn man über einer Komposition den Titel »Böhmische Tänze« liest, steigt unwillkürlich die Erinnerung an die gleichnamigen Kompositionen Friedrich Smetanas auf, der in ihnen ein national enger, aber eindeutiger bestimmtes Seitenstück zu Dvořáks »Slawischen Tänzen« schaffen wollte. Smetanas Tänze stellen idealisierte tschechische (böhmische) Volkstänze verschiedenster Art dar. Wünschmann hat also ein großes Vorbild. Er ahmt es nicht ohne Geschick für die Ausnützung der pianistischen Wirkungen nach. In die Invention schleicht sich manchmal die lebhafte Erinnerung an die »Verkaufte Braut« ein, aber diese geistige Abhängigkeit, der auch ein anderer kaum entrinnen könnte, beeinträchtigt die selbständige Führung nicht. Der Rhythmus in Polka und Furiant ist straff und temperamentvoll, im Ländler gemütlich. Zwei Tänze, die schlicht (und nicht im Geiste Smetanas) Presto und Moderato heißen, ruhen völlig auf geschickt ausgesponnenen rhythmischen Motiven. Im häuslichen Kreise werden diese knappen Kompositionen viel Spaß machen.

E. Rychnovsky

PIETRO NARDINI: *30 Capricen für Violine allein,* bearbeitet und herausgegeben von *Andreas Moser.* Verlag: Max Hesse, Berlin.

Ein ganz außerordentlich wertvolles Übungsmaterial für Doppelgriffe und Fingerstrekkungen, Arpeggien und Saitenübergänge ist in diesen Capricen niedergelegt. Darum ist es ziemlich gleichgültig, ob sie wirklich von Nardini stammen. Der Herausgeber hatte bereits 1923 in seiner grundlegenden »Geschichte des Violinspiels« ausführlich auf eine Handschrift der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin hingewiesen, die 110 Capricen enthält und auf dem Umschlag den Namen Nardini angibt. Florizel v. Reuter aber hatte in den Signalen für die musikalische Welt 1925 Nr. 25 dann den Nachweis erbracht, daß in dieser Nardini zugeschriebenen Handschrift zahlreiche Stücke von Locatelli und auch ein Auszug aus der Bachschen Ciaconna sich finden; es handelt sich somit wahrscheinlich um eine Sammlung von Etüden, Sonatensätzen usw., die sich ein Geiger in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts angelegt hat. Moser aber schreibt die ersten 50 Nummern nach wie vor Nardini zu; er hat aus ihnen die vorliegenden 30 ausgewählt und für den praktischen Gebrauch hergerichtet. Besonders interessant sind die Stücke in Fugenform. Ob diese aber nicht doch, ebenso auch wie Nr. 13 aus Sonaten stammen, nicht als Übungsstücke an sich gedacht sind? Das Erscheinen dieser 30 Capricen hat der Herausgeber, der bekanntlich die Hauptarbeit an der großen von ihm gemeinsam mit Joachim verfaßten Violinschule geleistet hat, nicht mehr erlebt.

Wilhelm Altmann

WALTER KERN: *Das Violinspiel.* Verlag: Paul Knepler, Wien.

Fast übergroß, wenn auch noch nicht so umfangreich wie die Literatur über Stimmbildung ist die Zahl der Schriften über den Violinunterricht. Auch hier stoßen die Meinungen hart aneinander. Es führen aber viele Wege nach Rom; es gibt keine alleinseligmachende Methode; je nach der Individualität und Musikalität und, nicht zu vergessen, nach der Hand des Schülers wird der Unterricht einzurichten sein. Kern, ein sehr verständnisvoller Forscher, der sich in der Literatur auch gut umgesehen hat, will eine praktische Anleitung für die Vervollkommnung der Violintechnik auf Grund neuer physiologischer Untersuchungen geben. Vielleicht vertieft er sich dabei schon zu sehr in das physiologisch-medizinische Gebiet; aber was er sonst sagt, bietet genug der Anregung und kann großen Nutzen stiften. Mit besonderer Freude habe ich folgende Sätze bei ihm gelesen: »So sehr eine gute Haltung für das Spiel und die Gesundheit wichtig sind, darf

man doch an allen Vorschriften nie sklavisch kleben. Die Geige muß trotz allem Beweglichkeit besitzen, um, wenn es notwendig ist, für Momente Abweichungen nach rechts und links, nach oben oder unten, selbst Drehungen um die Längsachse vollziehen zu können. Durch eine starre Fixation der Geige würde auch das Spiel an Freiheit und Lebendigkeit einbüßen.«

Wilh. Altmann

ALEX. TANSMAN: *Sonata quasi una Fantasia pour Piano et Violon.* Verlag: Maurice Senart, Paris 1925.

Der Komponist steht stark unter dem Eindruck der Koloristik des jungfranzösischen Impressionismus. Quinten- und Dreiklangsfolgen, Quartenspannungen, Septakkordreihen, häufige sixtes und secondes ajoutées bestimmen die fesselnde Farbigkeit des Werks. Damit paart sich nun in origineller Weise ein graduell starker Einschlag von monotonen Rhythmen, die oft solche eigenartigen Klänge dann festhaken, oft auch auf Einzeltönen von stärksten tonalen Kontrasten pendeln. Die Verkoppelung von differenziertester Harmonik und manchmal primitiv gleichförmiger Rhythmik ist eigenartig durchgeführt. Die Partie der Geige bevorzugt eine weit geschwungene, sangbare Melodik, die von der schillernden Farbigkeit des Klaviers stark absticht, ohne auf virtuose Entfaltung völlig zu verzichten.

Siegfried Günther

CYRIL BRADLEY ROOTHAM: *Sonata in g-minor.* Für Violine und Klavier. Verlag: Oxford University Press, London.

Ein Versuch, die bekanntesten ultramodernen Kompositionsmethoden synoptisch zu verwerten, ist in rein artistischer Hinsicht gewiß interessant; was dabei herauskommt, wird aber nur das Ohr derjenigen befriedigen, denen jede neue Dissonanz ein kindliches Vergnügen bereitet. Wenn man die Geigenstimme für sich betrachtet, so erkennt man, daß sie durchaus keine extravaganten Gedanken ausdrücken will, sondern sich, von einigen kleinen Schrullen abgesehen, frisch und natürlich gibt. Von der Klavierstimme läßt sich nicht das gleiche sagen; sie weicht logischen Entwicklungen gern aus, schwankt mit einer gewissen Eleganz zwischen allen denkbaren Extremen hin und her, tut zuweilen gerade da wichtig, wo sie recht unbedeutend ist, und kümmert sich im übrigen sehr wenig um ihre Gefährtin. So wird aus dem Duo eine ziemlich disharmonische Ehe. Letzten Endes weiß eigentlich keine Stimme, was sie will, oder wohin sie will, und alles geht im Zickzack durcheinander, unter erstaunlich geschickter Wahrung der äußeren Konvenienz. Für einen Engländer ein sehr werkwürdiges Werk. Wenn es satirisch gemeint wäre, könnte man es geistreich finden. Aber als Satire müßte es schon etwas schärfer sein. Gewisse Einzelheiten verraten, daß der Komponist ein guter und kluger älterer Herr ist, der einmal ein bißchen über die Stränge schlagen wollte, um zu zeigen, daß er den modernen Schwindel auch kann. Nein, er kann ihn nicht. (Gottlob.) Und er sollte sich nicht scheuen, eine traditionelle, gut klingende, wohlanständige Musik zu machen, auch wenn sie nicht den Beifall der jüngsten Snobs findet. Es hilft alles nichts: Man kann beim Komponieren nur sich selbst geben, so wie man ist. (Und ein echter Topas hat mehr Schönheit, auch Wert, als ein künstlicher Opal.)

Richard H. Stein

JAN BRANDTS-BUYS: *Suite D-dur für Violine und Klavier op. 43.* Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Flüssig geschriebene, leichte Musik, ohne Höhen und Tiefen. Für Hausmusikübungen gut und nützlich zu gebrauchen.

Rudolf Bilke

MAX WEYDERT: *Erstes Konzertino d-moll für Violine und Klavier op. 47.* Verlag: Ernst Bisping, Münster i. W.

Mag sein, daß es noch Liebhaber für solche Musik gibt. Aber sie anderen neu zu empfehlen, das kann man beim besten Willen nicht verantworten. Mit Schrecken wendet man sich von dem, was sich hier in der Tonart d-moll(!) begibt. *Eberhard Preußner*

HANS MOTH: *Erstes Konzertino a-moll für Violoncello und Klavier op. 9.*

—: *Zweites Konzertino d-moll für Violoncello und Klavier op. 10.* Beide im Verlag: Ernst Bisping, Münster i. W.

Mit guter Kenntnis der Schwierigkeitsgrade für die Mittelstufe im Unterricht, mit klanglichem Sinn für das Soloinstrument geschrieben, entbehren beide Werke doch der Einfälle. Man begreift, weshalb der Musikunterricht von vielen Schülern zwar als wohlklingend, aber im Grunde doch als langweilig empfunden wird, — eben weil die Literatur nicht inter essant genug ist. *Eberhard Preußner*

EDGAR ISTEL: »*Fern im Süd* ...«. Spanisches Liederalbum. Verlag: Josef Weinberger, Wien, Leipzig und Zürich.

Was weiß der Deutsche von dem Lande jenseits der Pyrenäen und seiner Musik? Die Anschauungen und Vorstellungen, die er aus Opern wie »Carmen« und »Tiefland« oder aus Tanzdarbietungen angeblicher Spanierinnen in Variétés gewonnen hat, entsprechen natürlich in keiner Hinsicht der Wirklichkeit. Auch die Bücher von Meier-Gräfe, Kerr, Lothar u.a. führen ihn nur irre. Man kann eben über ein fremdes Land und seine geistige oder künstlerische Kultur nichts Stichhaltiges sagen, wenn man nur ein paar Wochen Zeit hatte und nicht einmal die Landessprache einigermaßen beherrscht. Ganz schlimm ist es um die in Deutschland verbreiteten, angeblich »spanischen« Liedersammlungen und Tanzalbums bestellt, die Gebrauchsmusik niedrigster Sorte in roher und simpler Form bieten oder Bibliotheksmaterial dilettantisch bearbeiten und ebenso langweilig wie verständnislos »verdeutschen«. Das vorliegende Album nimmt demgegenüber eine Sonderstellung ein. Es verfolgt weder wissenschaftliche (folkloristische) Zwecke, noch bietet es pseudospanische Musik der bisher bekannten Art. Istel hat sich aus älteren und neueren spanischen Volksliedern allerhand Lustiges und auch einiges Ernste herausgesucht, das sich zum Vortrag im Konzertsaal, wie auch bei intimen Veranstaltungen, besonders eignet. Aus künstlerischen Gründen verfuhr er dabey mit der Melodey zuweilen ein wenig frey, und die musikalische Untermalung, die Begleitung, mußte sich gleichfalls überall dem Zweck anpassen, feingeschliffene, zündende Vortragsstückchen zu schaffen. Aber trotz gelegentlichen Retuschen, Umformungen und Zusätzen wirkt jedes Liedchen ganz echt. Das ist nicht verwunderlich, da Istel seit Jahren in Spanien lebt und sich dort überraschend akklimatisiert hat. Sein Widmungsbrief an den Madrider Dirigenten Fernández Arbós zeigt daher auch den Superlativismus und die extreme Höflichkeit, die in Iberien üblich ist, uns aber fast ein wenig chinesisch anmutet. Die Übersetzungen der Texte weichen mitunter stark vom Original ab. Schon deshalb sollte man diese Lieder stets spanisch singen und den Programmen die deutschen Texte nur als Kommentar beigeben. Bei zwei künstlerisch besonders wertvollen Gesängen hat Istel einen Kontrapunkt feinfühlig und diskret hinzugetupft, ohne dadurch das spanische Kolorit abzuschwächen. Die Bevorzugung heiterer, ja zuweilen derb humoristischer Texte darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Spanier durchaus kein lustiges Volk sind, und daß in ihren meist ernsten und schwermütigen Gesängen ein starker Lebensdrang, eine gesunde Lebensfreude in der Regel nur episodisch durchbricht. Davon abgesehen, gehört zum Vortrag eines spanischen Liedes auch Mimik, Tanz und Kostüm, mit gelegentlichem Fingerschnalzen als feinerem Ersatz für Kastagnetten-Geklapper. Wer die vorliegenden Lieder von der Gattin des Komponisten gehört hat, wird geradezu fasziniert gewesen sein. Daß diese seltene Frau und große Künstlerin sich der Öffentlichkeit verschließt, ist tief bedauerlich. Was sind die französischen Chansons der Yvette Guilbert ohne die Vortragskunst dieser genialen Künstlerin? Was ist ein gutes Drehbuch ohne geniale Filmschauspieler? Welchen Wert hat das raffinierteste Kochrezept, wenn die Köchin keine Künstlerin ist? So muß denn auch gesagt werden, daß sich der absolute Wert dieser spanischen Lieder schwer feststellen läßt. Es kommt sehr darauf an, wie und von wem sie interpretiert werden. Erwähnt sei noch, daß das Istelsche Album hübsch und geschmackvoll ausgestattet ist. Es wird sicherlich schon durch die bunte Fremdartigkeit seines Inhalts und durch die Feinheit der musikalischen Formgebung großen Erfolg haben. *Richard H. Stein*

LADISLAV VYCPÁLEK: »*Aus Mähren*«, sieben Volkslieder für Gesang und Klavier, *op. 11a*. Verlag: Hudebny Matice, Prag, B. Schott's Söhne, Mainz-Leipzig.

Diese schönen mährischen Volksweisen hat Ladislav Vycpálek mit einer feinsinnigen Klavierbegleitung ausgestattet und darüber hinaus hier und dort kurze Vorspiele, vermittelnde Übergänge und Nachspiele hinzugefügt. Allerdings gestaltete er den Klavierpart nichts weniger als einfach und scheute selbst vor gelegentlichen polytonalen Akkorden nicht zurück. Jedenfalls wird nur ein erprobter Begleiter der Schwierigkeiten Herr werden. Eine weniger komplizierte Ausgestaltung hätte vielleicht manche Wirkung verstärkt. Ob wohl das Volk in Mähren seine Volksweisen in dieser Fassung wiedererkennen würde? Doch sei gern zugegeben, daß jeder Musiker berechtigt ist, Volksmelodien in seiner Art zu verarbeiten, vorausgesetzt, daß allen künstlerischen und technischen Ansprüchen Genüge getan wird. Und das ist hier durchaus der Fall. Jede Zeit

hat ihre besonderen Methoden, Volkslieder zu bearbeiten. Brahms tat das in seiner Art. Und Balákireff und Rimskij-Korssakoff verfuhren wiederum anders in ihren berühmten Sammlungen russischer Volkslieder. Keine dieser Fassungen ist eine endgültige oder gar die einzig richtige. Sobald zu den Melodien der Volkslieder Harmonien hinzugesetzt werden, beginnt die subjektive Auslegung. So spiegeln sich die Volksweisen im Verlaufe und in der Auffassung der Zeiten und offenbaren jedem Geschlecht neue Seiten ihrer Ursprünglichkeit. Gesangskünstlern sei das besonders reizvolle: »Wenn ins Weite zog der Slowak« angelegentlich empfohlen. *Kurt v. Wolfurt*

KURT STIEBITZ: *Lieder op. 15, op. 20, op. 21, op. 24 und op. 25.* Verlag: Ernst Bisping, Münster i. W.

Die Lieder atmen schöne Gesanglichkeit und strahlen klanglichen Glanz, ohne sich durch eigene Erfindungsgabe auszuzeichnen. Überall möchte man den Zusatz machen: vergleiche Richard Strauß. Der hohe Grad der Abhängigkeit von dem Meister bringt die Gesänge um jede eigene Linie und Farbe.

Eberhard Preußner

LEONHARD LECHNER: *Das Leiden unsers Herren Jesu Christi aus dem Evangelisten Johannes, anno 1594.* Aus der Handschrift übertragen von *Walther Lipphardt.* Herausgegeben von *Konrad Ameln.* Bärenreiterverlag zu Augsburg.

Von Leonhard Lechners zahlreichen Vokalkompositionen (Motetten, Liedern nach Villanellenart, Madrigalen und Messen) sind nur wenige, neuzeitlich eingerichtet, im Druck erschienen. (Einige in Commers: Musica sacra.) Die bisher einem Anonymus zugeschriebene Deutsche Passion hat Konrad Ameln der Veröffentlichung für würdig erachtet. In einem Vorwort geht der Herausgeber auf die Quelle (die Handschrift Miss. fol. 15 der Landesbibliothek zu Kassel) ein und führt den Nachweis, daß Lechner der Autor sein muß.

Die Passion gehört zu der erzählenden, mehrstimmigen, motettischen Form. Es ist die Frage zu beantworten: ist die Veröffentlichung nur als interessantes Ergebnis einer Forscherarbeit zu betrachten — dann ginge die ganze Sache nur die Philologen an — oder hat sie für die praktische Musikpflege Wert; dann würden die Kirchenmusiker aufmerksam zu machen sein. Ameln bejaht selbstverständlich die zweite Frage. Wir führen in den Gottesdiensten der Passionszeit in den protestantischen Kirchen fast nur noch Motetten auf. Passionen werden besonderen liturgischen Feiern zuerteilt. Und unter den gegenwärtigen Verhältnissen dürfte auch Lechners Passion kaum einen Platz im Gottesdienst finden. Der gegenwärtigen Lauheit und Trägheit in liturgischen Dingen tritt aber eine kräftige Bewegung entgegen. Man hört von überallher, daß die Singbewegung in den Gemeinden zunimmt und Erfolge zeitigt. Der Drang zur Aktivität macht sich im Ausbau der Liturgie bemerkbar. Und wo ein Pfarrer mit seinem Kantor liturgische Bedürfnisse angeregt und liturgisches Leben geweckt hat, dort wird man gern nach einem Werk wie Lechners Passion greifen. Sein melodischer Ausdruck ist schlicht. Er folgt in einfacher Form dem Wortsinn, der Handlung und der Stimmung. Dramatisch ist diese Musik nicht, sie macht sich auch nicht durch Tonmalereien interessant, aber es ist eine innige, fromme, schöne Musik, die Chor und Gemeinde zum innerlichen Nacherleben der Leidensgeschichte nötigt. Zur Ausführung genügt ein kleiner, im polyphonen Stile sicherer a cappella-Chor.

Rudolf Bilke

LUDWIG RIEMANN: *Das Erkennen der Ton- und Akkordzusammenhänge . . .* eine gänzlich neue Harmonielehre in 2 Heften. Verlag: Ernst Bisping, Münster i. W.

Der Gedanke, eine Harmonielehre durch den reinen Anschauungsunterricht an Hand der Literatur selbst zu vermitteln, ist nicht so neu, wie er hier erscheint. Aber in dieser Vollständigkeit wurden die Beispiele und Aufgaben für den Schüler noch nicht zusammengestellt, und der Lehrer, der danach strebt, in seinem theoretischen Unterricht den Anschluß an die Praxis zu finden, wird gern zu diesem Werk greifen. In selbst gewollter Beschränkung geben die beiden Bände nur eine Lehre der Akkordlogik. Daß eine wirklich neue Musiklehre diese alleinige Herausstellung des Harmonischen ablehnen wird und gerade die Einheit von Melodie, Harmonie und Rhythmus hervorheben wird, sei hier nur angedeutet.

Eberhard Preußner

⁎ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ⁎

OPER

BERLIN: Seltsam sind die Wege *Bruno Walters*. Man sollte von dem höchst verantwortlichen Leiter eines Opernhauses, zumal von einem, der im Rufe eines Idealisten steht, erwarten, daß er die Werke, die er auf den Spielplan setzt, auch wirklich vertritt.
Man hat an Walter in den letzten Monaten Merkwürdiges erfahren. Auch er machte Miene, so egozentrisch zu werden wie die meisten seiner Kollegen vom Stabe, wenn sie erst hohen Marktwert erworben haben. Daß zwischen seiner Art und der ihrigen immer noch ein Unterschied bestand, läßt sich nicht leugnen. Denn bei Walter gibt es ja trotzdem noch echte, selbstlose Hingabe an ein Werk, das ihm nahesteht. Er probiert auch mehr als andere Kapellmeister; so sehr, daß denen, die neben ihm wirken, der Raum erheblich beengt wird. Dann aber geschieht es wieder, daß Bruno Walter mit Rücksicht auf auswärtige, ausländische Verpflichtungen einfach den Stab hinlegt und ein Werk, das er begehrenswert fand, einem anderen überläßt, ohne sich weiter um sein Schicksal zu kümmern. Meyerbeers »Prophet« erging es so: Walter probierte kurze Zeit, sah, daß er sein Ziel innerhalb der gegebenen Frist (bis zur Londoner Season) nicht erreichen würde, und ließ Meyerbeer bei *Wilhelm Reuß* selig werden. Man konnte zweifeln, ob die Wiederaufnahme gerade dieses Meyerbeer zweckmäßig und wünschenswert sei. Hatte man sich aber einmal zu ihm entschlossen, so mußte alles aufgewandt werden, um das Werk illusionsfähig zu machen. Ansätze dazu waren vorhanden. Sängerinnen wie *Sigrid Onegin* für die Fides und *Grete Stückgold* für die Berta sind gewiß das Beste, dessen man habhaft werden konnte. Gewiß, *Erik Enderlein* ist kein Tenor von Natur. Sein Johann von Leyden lebt nur von einer gewissen Krampfhaftigkeit, die am Ende Kraft vortäuscht. Dekorativ ist kaum etwas Neues geleistet. Der Glanz, den wir hier nicht missen können, fehlte.
Es war aber eine Kraftprobe für Herrn Wilhelm Reuß, der sich nun bald verabschiedet, doch gerade hier zeigte, mit welcher Routine und Schlagfertigkeit er eine Aufgabe durchführt, die ihm so gut wie unbekannt war. Ihm ist es jedenfalls zu danken, wenn der Prophet fest auf den Füßen stand. Es hätte alles unter einem minder routinierten Kapellmeister zusammenbrechen können.
Augenblicklich ist in der Städtischen Oper *Fritz Zweig* die einzige kapellmeisterliche Kraft, auf die man sich stützt. Er wird zur Krolloper übergehen, um an Klemperers Seite zu wirken und an der Stelle, wo auch Zemlinsky sich betätigen will. Wie sich diese Tätigkeiten verteilen werden, das ist so unklar wie nur möglich in einer Zeit, wo wir an einem katastrophalen Raummangel überhaupt leiden. Draußen in Charlottenburg ist durch die Neuverpflichtung der Kapellmeister *Robert Denzler* und *Georg Sebastian* eine neue Lage geschaffen. Hoffentlich wird unter solcher Leitung, die immerhin den Vorzug der durchgehenden Höherwertigkeit hat, der Ausgleich im Niveau der Vorstellungen erreicht werden. Denn vorläufig ist dort das Höchste neben dem Provinziellen zu finden.
Verdis »La Forza del Destino« ist nunmehr auch an der Berliner Staatsoper herausgekommen. Über diese Aufführung, der ich bisher nicht beiwohnen konnte, will ich das nächste Mal ein paar Worte sagen.

Adolf Weißmann

BREMEN: Das Ereignis der zweiten Hälfte der Spielzeit war das langversprochene Musikdrama »Alkestis« von *Egon Wellesz*. Doch kaum war es Ereignis geworden, als es auch schon aufgehört hatte, eines zu sein. Es starb nicht so sehr an seinen sich stark aufdrängenden atonalen Geräuschwirkungen, neben denen man Schönbergs geistvolle und klare Linienführung mozartisch und melodienreich empfindet, sondern an der musikalischen Inhaltslosigkeit dieser pomphaft in epischer Breite sich ergießenden »Musik«, der vor allem der dramatische Nerv fehlt. Als Versöhnungszuckerwerk folgte *Wolf-Ferraris* kindlich unschuldige »Susanne«. Eine unmögliche Zusammenstellung! Das ebenfalls langversprochene, dichterisch und musikalisch weit wertvollere Märchenspiel »Die arme Mutter und ihr Kind« von *Petyrek* wurde leider wieder verschoben. Als liebenswürdiges, instrumental mit Straußschen Farben kunstvoll herausgeputztes, dichterisch nicht gerade überwältigendes chinesisches Ereignis aus alter Zeit bewährte Clemens v. Franckensteins Oper Li-Tai-Pe seine Unterhaltungskraft. Sonst ist, außer der obligaten und gut gelungenen Fidelio-Aufführung mit *Eugenie Burckhardt* (Dresden) als Gast nichts Wichtiges zu melden.

Gerhard Hellmers

DANZIG: Die Opernspielzeit begann unter dem Zeichen Webers. In einer Morgenfeier würdigte *L. Schmidt*-Berlin den »Freischütz«-Komponisten als geistig stilistischen Bahnbrecher, als Schöpfer des modernen Orchesters und wahren deutschen Nationalkomponisten. Der Abend brachte alsdann eine musterhafte »Freischütz«-Aufführung unter *Cornelius Kuns* Leitung mit *Bruno Korell* als Max, *Annie Kley* als Agathe. Aus den späteren Aufführungen ragten heraus: Janačeks »Jenufa«, »Siegfried«, »Entführung« und — unter Leitung des talentvollen *Vondenhoff* — »Ein Maskenball«. Nicht zu vergessen ist die Danziger Erstaufführung der Musiktragödie »Island-Saga« von *Georg Vollerthun*, deren Münchener Uraufführung einst geteilten Erfolg zu verzeichnen hatte. Der Komponist stammt aus dem Großen Werder (Danzig); nordische Kraft und Herbheit ließen in »Island-Saga« ein Werk von formaler Gedrungenheit, mannigfaltiger musikalischer Schönheit und künstlerischer Tiefe erstehen. Daß einem Werk dieser Artung gerade auf Danziger Boden bei der Erstaufführung ein großer Erfolg beschieden war, ist verständlich. Kun hatte die Aufführung sorgfältigst vorbereitet. In tragenden Rollen waren beschäftigt: *Bruno Korell* (Glum), *Anne Weegmann-Schmidt* (Thordis) und *Marion Matthaeus* (Silis). Die Regie führte *Walther Volbach*, der junge, aber energische und zielbewußte Oberspielleiter, der aus dem armseligen Fundus das Menschenmögliche herauswirtschaftet. *Walther Vetter*

DORTMUND: Die *Uraufführung* der zweiaktigen Oper »Das Wunder« von *Josef Eidens* (Aachen), nach Björnsons »Über die Kraft« 1. Teil, von *Willi Aron* ziemlich erheblich bearbeitet, hatte hier guten äußeren Erfolg. Der Ernst der herben, oft auch harten Tonsprache ist unverkennbar. Die Bearbeitung des für eine musikalische Gestaltung nicht recht geeigneten, in fünffüßige Jamben umgesetzten Schauspiels erwies sich aber doch als zu weitschweifig und hätte Kürzungen vertragen. Zum mindesten mußte dann die Komposition charakteristischer gehalten sein. Auch waren die beiden wichtigen Aktschlüsse nicht eindringlich genug in Erfindung und Orchestration. Eidens müßte konzentrierter im Dramatischen und melodischer im Lyrischen sein, um solchen immerhin groß gedachten seelischen Vorwürfen zu entsprechen. Die Aufführung war von *Willi Aron* schlicht und würdig inszeniert, von *Josef Kugler* eindringlich geleitet. *Wilhelm Moog* bot als Pfarrer Sang musikalisch wie dramatisch Ausgezeichnetes. *Margarete Teschemacher* wirkte ernst-überzeugend als Klara. In kleineren Partien bewährten sich als Elias und Rahel die Damen *Mugell* und *Riedinger*, sowie als Bratt Herr *Wünsche*. — Voran ging der Einakter »Juana« von *Max Ettinger* (München), nach einem Drama von Georg Kaiser, das bekanntlich ein modernes Enoch Arden-Motiv behandelt; die Frau vergiftet sich, um ihren beiden Gatten die Freundschaft zu erhalten. Orchestrale und vokale Geschicklichkeit in guten Farben erhebt Ettingers Arbeit zu einer erfreulicheren musikdramatischen Gestaltung. Auch hier war die Wiedergabe in der Hauptsache sehr tüchtig. *Theo Schäfer*

DUISBURG: Das jüngste Opernereignis im industriellen Westen war die Erstaufführung des letzten Werkes von Puccini. Seine »Turandot« wurde hier von *Alexander Schum* unter treffender Charakterisierung des Tragikomischen inszeniert. Zugleich dominierte das Phantastisch-Märchenhafte in den von *Johannes Schröder* geschaffenen prunkvollen orientalischen Bildern. Ihre farbige Lebendigkeit schlug sichere Brücken zu den Wundern des Musikalischen, denen Kapellmeister *Paul Drach* mit Schwungkraft und Präzision im Technischen diente. Die Betonung des balladesken Moments im tonalen Ausdruck war ein weiteres Plus der Deutungskunst des Dirigenten und bekam durch die zierlich pointierte Einstreuung des grotesken Kolorits der Ministerterzette eine originelle Beigabe. Den sauber geprägten Chören *(R. Hillenbrand)* fehlte nicht das erregende Moment. Leidenschaftliche dynamische Schwellungen wurden im Rahmen des Ehernen, aber nicht des hemmungslos Wilden reizvoll gestaltet. Starke stimmliche und darstellerische Qualitäten waren *Olga Schramm-Tschörner* (Turandot), *Käthe Teuwen* (Liu), *Alexander Gillmann* (Kalaf) und *Robert von der Linde* (Timur) zu danken. Die Tanzmeisterin *Änne Grünert* hatte sich für die choreographische Deutung der Tanzsinfonie des 34jährigen Bochumer Schauspielkapellmeisters *Emil Peeters* eingesetzt. Der modern gerichteten Musik sind äußerste Härte und Herbheit, die schneidenden Schärfen und eigenartigen Rhythmen des Form- und Ausdruckswillens einer nervengepeitschten Zeit zugehörig. Jedes illustrative Element ist ausgeschaltet (im Gegensatz zu den nachfolgend vorgetragenen Kompositionen »Kristall«

von Debussy und »Gespensterliebe« von Manuel de Falla) und die Steilung des Motivischen durch kontrapunktische Stimmführung zum Prinzip erhoben. Diese variabel, aber durchsichtig gegliederte Architektur fand in Kapellmeister *G. E. Lessing* einen ihr innerlich verwandten Anwalt. *Max Voigt*

KASSEL: Die Spielzeit des Staatstheaters geht zu Ende, *Paul Bekker* wird in wenigen Wochen Kassel verlassen, um den hiesigen Intendantenposten mit dem in Wiesbaden zu vertauschen. Das Merkwürdige bei der ganzen Sache ist nur das, daß kein Sterblicher in Kassel weiß, wer der Nachfolger Bekkers auf dem Intendantensessel sein wird. Das preußische Kultusministerium hält es für gut, mystisches Dunkel um die ganze Angelegenheit zu verbreiten. Die verschiedensten Kandidaten für den Posten sind bereits genannt worden; vor kurzem galt es als ausgemacht, daß *Ernst Legal*, der bisherige Darmstädter Generalintendant, ernannt worden sei. [Seine Ernennung ist inzwischen erfolgt. Die Red.] Aus der Tätigkeit der Oper ist nur eine Neuinszenierung Paul Bekkers von »Fidelio« zu erwähnen, die aus Anlaß von Beethovens Gedächtnis unternommen worden war. Beethovens »Fidelio« war in Kassel seit Jahrzehnten in überalteter Regietradition erstarrt. Hiermit hat Bekkers Neuinszenierung gründlich aufgeräumt. Sie war von einem obersten Willen aus im Musikalischen und im Szenischen geleitet, der Beethoven als Ausdruck des neuen Zeitgeistes erkennt, der sich nach der französischen Revolution Bahn gebrochen hatte. Bekker hatte alle Ausdrucksmöglichkeiten auf der rein menschlichen Linie gesammelt. In der Wucht und in dem Ernst, in der Milde und in der Menschlichkeit, in dem Jammer der Gefangenen, in der leichteren, aber doch eindrucksvoll bestimmten Art, die für das Verhältnis Jacquino-Marzelline maßgebend ist, dann in der spannungsvollen Schwere, die über dem Paar Leonore-Fidelio liegt, bis im Schlußbild die richtende, Recht und Glück schaffende Menschlichkeit im ekstatischen Jubel ausklingt. Diese Grundgedanken der Aufführung, die Bekker in Raum und Bewegung umgesetzt hatte, fanden in *Ernst Zulauf* den sich einordnenden Ausdeuter am Dirigentenpult. *Christian Burger*

KÖLN: *Bathyllus*, ein »Tanzdrama aus dem alten Rom« von dem Kölner Komponisten *Fritz Fleck*, kam mit großem Erfolg zur *Uraufführung*. Ein historisch beglaubigter Stoff: Bathyllus, der verwöhnte Leibeigene und Tänzer am augusteischen Hof in Rom; Pylades, sein Gegenspieler, der Liebling des Volks. Der Konflikt ist in einem getanzten Wettstreit gegeben. Pylades vergiftet den siegreichen Bathyllus, der in einem Wahnsinns- und Todestanz noch einmal alle seine Virtuosität entfaltet. Die Schautänze sind eine natürliche Steigerung der wirksamen Pantomime, und Fleck, der in diesem Werk sich instrumental mehr bescheidet als in seinem ersten Tanzdrama Nabijja, hat dazu eine formal selbständige Musik von warmer, sinnlicher Melodik und frischem Rhythmus geschrieben. *Walter Jacobs*

MAINZ: Unberührt von der Gedenkfeier des 100. Todestages Beethovens, dem auch Mainz in zwei außerordentlichen Sinfoniekonzerten wie in einer ausgezeichneten Aufführung von »Fidelio« (Dirigent *Breisach*) huldigte, liefen seit vielen Wochen die Proben zu der reichsdeutschen *Uraufführung* von *Zandonais* musikalischer Tragödie: »Romeo und Julia«, der am Palmsonntag eine wohlwollende Aufnahme zuteil wurde. Unsere Bühne hat damit ihren Ruf als Bahnbrecherin, leider wiederum einer nichtdeutschen Schöpfung, aufs neue gefestigt. Zandonai zählt heute neben Casella, Alfano, Malipiero, um nur einige zu nennen, zu den geachtetsten der italienischen Komponistengeneration. Überblickt man sein Schaffen, so tritt seine spezielle Eignung für das Theater unverkennbar hervor; die Opernbühne bietet ihm die Erfüllung. Seine Tragödie »Romeo und Julia« (in Rom 1922 uraufgeführt) — das Libretto stammt von *Arturo Rossato*, die deutsche Übersetzung von *Alfred Brüggemann* — streift nur in knapper Form die Begebnisse der Shakespeareschen Tragödie. Es wird ja immer eine Streitfrage sein, ob man das Vermächtnis Shakespeares antasten soll. Unleugbar ist, daß die Dichtung Rossatos (dreiaktig mit einer Verwandlung) einen bühnenwirksamen Stoff darstellt. Unbeschwert von Details konnte der Komponist mit klarer Zielrichtung ans Werk gehen. Zandonai, bei dessen Schaffen Verdi und Puccini Pate gestanden haben, gibt unzweifelhaft als Lyriker — der Höhepunkt des Werkes gipfelt in dem Liebesduett Romeo-Julia — Eigeneres, Stärkeres denn als Dramatiker, obwohl es ihm hier an zeichnerischer, wenn auch tonlich etwas zu aufgebauschter Gestaltungskraft nicht mangelt. In der orchestralen Palette, in

der Behandlung der Chöre wie überhaupt im Technischen zeigt sich der Komponist als seines Lehrmeisters Mascagni meisterlicher Schüler. In der Aufführung waren alle Möglichkeiten, dem Werke die Tore der anderen deutschen Bühnen zu öffnen, eingesetzt. In die glänzende Gesamtleistung — in erster Linie das Verdienst und die Frucht des Dirigenten *Breisach* und Oberregisseurs *Weißleder* — waren neben dem Orchester nicht minder die Einzelleistungen eingestellt: *Olly Stephan* (Julia), *Hans Hoefflin* (Romeo) und *Franz Larkens* (Thebaldo). Für die Inszenierung zeichnete *Torsten Hecht*. *Karl Goebel*

MANNHEIM: Paul Hindemiths »Cardillac« erwirkte auch hier zweifach geartete Eindrucksfähigkeit. Die einen stehen auf dem Standpunkt, daß mit diesem Zurückgreifen auf altniederländische Meister, auf Bachsche und Vorbachsche Vorbilder für ein Opernwerk unserer Tage doch überhaupt nichts gewonnen ist. Sie vermissen den romantischen Duft und Schimmer in diesem dem Gespenster-Hoffmann entnommenen hyperromantischen Stoff, finden die Charakterisierung des dämonisch belasteten Goldschmieds dürftig. Hindemiths Musik zu diesem barocken Stoff dünkt ihnen konstruiert, sein Orchester glanzlos trotz eines kleinen Regiments von Schlagwerkzeugen, die Singstimmen mehr der Linie der kontrapunktischen Klügelei nachgezeichnet als der Urlinie der melodischen Triebkraft nachgefühlt. Zu denen, die solchermaßen über Hindemith und sein Werk meditierten, zähle ich auch mich. Die anderen freilich fanden alles anders. Ihnen imponiert gerade diese gesungene und gespielte Askese. »Nur um Gottes willen nicht romantisch!« rufen etliche, die sich vor Richard Wagner bekreuzigen. Andere wieder haben Angst, es möchte ihnen so gehen wie Eduard Hanslick mit Richard Wagner. Sie meinen, »lieber einmal zu früh und zuviel gelobt. Wenn man nur dabei war, als ein neues Genie entdeckt wurde«.

In einer inszenatorisch unmöglichen Fidelio-Aufführung stellte sich uns *Gertrud Bindernagel* von der Berliner Staatsoper vor, die in Aussicht genommen ist, das Fach der dramatischen Sängerin an unserer Bühne künftig zu bekleiden. Wir würden uns des Gewinnes dieser Kraft freuen müssen, denn eine selten schöne, gut organisierte Sopranstimme mit glänzender Höhenlage vereinigt sich hier mit einer ungewöhnlichen musikalischen und darstellerischen Intelligenz. — Eine immerhin interessante Neuerweckung inaugurierte unsere Oper. Sie stellte wieder einmal Glucks »Orpheus und Eurydike«, dieses so oft gepriesene erste Werk aus der Reihe der großen Reformationsopern des Meisters, auf die Bühne. Man weiß, daß der ursprünglich italienischen Fassung des lyrischen Dramas, die einen Alt-Kastraten für die Titelrolle vorsah, eine französische Bearbeitung folgte, die aus Orfeo einen Orphée machte, aus dem Kastraten einen wirklichen leibhaftigen Tenor. Eine dritte Erscheinungsform war dann die Besetzung des unsterblichen Sängers mit einer weiblichen Altstimme, die zuerst die geniale Pauline Viardot-Garcia vorstellte. Seit jener Zeit ist die Orpheusdarstellung an der Altistin haften geblieben, und wir haben ferner besonders auf deutschen Bühnen stets eine Kombination von der ursprünglich italienischen mit der späteren französischen Bearbeitung adoptiert.

Man hat sich hier alle Mühe gegeben, der vornehmen Eigenart dieser Schöpfung gerecht zu werden. Aber, wir denken uns den Hades noch grausiger, größer in seiner Unerbittlichkeit, das Elysium noch erhabener in seiner friedvollen Feierlichkeit. In beiden Vorstellungswelten wurde zu viel Krampfigkeit, zu viel Hin- und Herwinden der Körperlichkeit verbraucht. Getanzte Angstträume nach der malerischen Anschauung *Kubins* wollte man im Höllenakt wieder erblickt haben. Auf der Bühne mühte sich der junge verheißungsvolle Alt *Erna Schlüters* (Orpheus), der weiche, äußerst empfindliche Sopran *Änne Geiers* (Eurydike) und das zarte Stimmchen *Gussa Heikens* (Amor) um die klingende Verkörperung der drei Handlungsträger. Chor und Orchester von *Erich Orthmann* geführt, ambitionierten mit den Solisten der Bühne um eine würdige Interpretierung des heute so gänzlich fremd gewordenen Werkes.

Wilhelm Bopp

MÜNCHEN: Die Münchner Oper hat dem musikdramatischen Schaffen *Wolf-Ferraris* von je die eifrigste Förderung angedeihen lassen. In treuer Pflege dieser Tradition brachte sie sein neuestes Bühnenwerk »Das Himmelskleid«, Legende in drei Akten, zur *Uraufführung*. Wolf-Ferrari, der diesmal sein eigener Textdichter ist, fand in Charles Perraults dem Grimmschen »Allerleirauh« verwandten Feenmärchen »Die Eselshaut« jene Prinzessin, die ihrem Freier nur dann die Hand reichen will, wenn er ihr die drei kostbarsten Kleider bringt, das eine aus Luft, das andere aus Mondeslicht

und das dritte aus Sonnenstrahlen gewoben. Er verschmolz dieses Motiv mit bekannten anderen Märchenzügen und schuf eine Operndichtung, die in vielen Szenen den unschuldsvollen naiven Ton des echten Märchens überzeugend trifft. In anderen Teilen allerdings glaubte er seinen Stoff vertiefen und dem »modernen« Empfinden näher bringen zu müssen und pfropfte ihm eine märchenfremde Psychologie auf, verlor sich in erklügelte Motivierungen und suchte Logik dorthin zu bringen, wo keine sein kann und darf. Der Aufbau ist im ersten Aufzug straff und klar disponiert, ein theaterfroher Expositionsakt von gesunder Bühnenwirkung. Auch der kurze dritte Akt ist sicher gestaltet, dagegen der anderthalbstündige zweite dramaturgisch mißlungen. Hier hat der Musiker dem Dramaturgen das Konzept gründlich verdorben. Halt- und gestaltlos dehnen sich die Szenen bei den Winden, im Reiche der Luft, des Mondes und der Sonne, getrennt durch drei umfangreiche Zwischenaktsmusiken, zu unendlicher, oratorienhafter Breite.

Offenbarte sich in der blühenden Melodik von Wolf-Ferraris bisherigen Bühnenwerken vorwiegend der sinnenfrohe Italiener, so kommt in dieser neuesten Schöpfung die andere Seite seines Wesens, der gemütvolle Deutsche, zum Durchbruch. Seine Musik ist gegen früher innerlicher geworden, schürft tiefer und meidet bloßen sinnlichen Klangzauber. Auch seine Ausdrucksmittel haben eine Bereicherung erfahren. Die Harmonik ist satter und farbiger, die Instrumentation differenzierter (von höchstem Reiz der füllige, ungemein klingende Streichersatz), die formale Gliederung ist freier und vielgestaltiger. Nicht auf der Höhe dieser kunstreichen Arbeit steht die Erfindung, die bisweilen der Ursprünglichkeit und individuellen Note entbehrt. Besonders auffallend ist die nahe Abhängigkeit von Richard Wagner, von dessen Einfluß sich seine früheren Werke so gut wie unberührt zeigen. Schade, daß der lähmende zweite Akt der Lebenskraft der Oper tödlich am Marke zehrt. Hier können nur einschneidende Kürzungen helfen, die um so mehr zu verantworten sind, als gerade die vier Bilder dieses Aktes nicht nur in der Anlage zu gleichmäßig geraten sind, sondern auch musikalisch die schwächsten und unselbständigsten Partien enthalten, zudem unter der verhängnisvollen Nähe einzelner Teile von der Blumenmädchenszene im Parsifal empfindlich leiden.

Die Staatsoper brachte die Neuheit in einer nach jeder Seite hervorragend gelungenen Aufführung heraus, um die sich der musikalische Leiter *Hans Knappertsbusch*, der Spielleiter *Max Hofmüller*, der Schöpfer der Bühnenbilder und Kostüme *Leo Pasetti*, die Träger der Hauptrollen *Elisabeth Feuge* und *Fritz Krauß* mit allen übrigen Solisten, sowie Orchester und Chor gleicherweise verdient machten. Der Erfolg war sehr freundlich; er wäre größer gewesen, wenn ... Darum nochmals: Striche, Striche. *Willy Krienitz*

NEAPEL: Die Erstaufführung des »Nerone« von Boito am Teatro San Carlo war nach der Mailänder Uraufführung vom Mai 1924 die erste, die ohne jede Mitwirkung der Scala selber stattfand. Weder Toscanini noch das Orchester, weder Chor noch Ausstattung waren von Mailand bezogen. Dafür war die Reklame womöglich noch größer und noch unkünstlerischer. In ihr war von allem die Rede: Von der Anwesenheit faschistischer Minister, von der Eisenbahnermäßigung, von den 1000 Statisten, von Dekorationen, Lichteffekten, kurz, es schien sich um eine Revue, eine Zirkusvorstellung oder einen Hollywoodfilm zu handeln, nicht um ein musikalisches Kunstwerk aus der Feder Boitos. Und immer mehr bricht sich die Überzeugung Bahn, daß Boito die Partitur bis zum Tode im Schreibtisch gehütet hat, weil er ihres Erfolgs nicht sicher war und seinen wenigstens in Italien festbegründeten Ruf als Komponist des Mefistofele nicht aufs Spiel setzen wollte. Auch das Ergebnis der Neapeler Aufführung hat das bestätigt; alle Aufmachung hat den ersten Akt kaum, den zweiten gar nicht gerettet. Nur der dritte ist ehrlichen Erfolgs fähig. Und da die Kosten des Unternehmens ungeheuer bleiben für jeden, der sich daran wagt, so kann man dem »Nerone« beim besten Willen keine Zukunft prophezeien. Die »Hugenotten« sind als große Oper immer noch wertvoller und billiger. — Um so erfreulicher ist der dauernde und große Erfolg, den das San-Carlo-Theater mit Wolf-Ferraris »Quattro Rusteghi« errungen hat. Im venezianischen Dialekt des Goldonischen Urtextes üben sie eine noch weit größere Wirkung als die »Vier Grobiane« in der deutschen Übersetzung.

Maximilian Claar

NÜRNBERG: Die zweite Hälfte der Spielzeit wurde zwischen Weihnachten und Ostern vorwiegend mit alten Repertoireopern, wie man sie früher nur noch in der Provinz,

neuerdings aber sogar auch in den großen Staatstheatern antrifft, bestritten. Wolf-Ferraris lustige »Vier Grobiane«, die einzige nennenswerte Auffrischung des Spielplans, fanden trotz ihrer unverminderten musikalischen Potenz beim Publikum keine rechte Gegenliebe. Das Osterfest gab endlich Anlaß zu einer Neueinstudierung von Pfitzners »Palestrina«. *Bertil Wetzelsberger* leitete die Aufführung mit Umsicht und gutem Stilgefühl, wenngleich zuweilen das Formale eine noch plastischere Profilierung vertragen hätte und die ruhigen Zeitmaße mehrfach zu nervös anmuteten. *Franz Gruber* (Palestrina), *Emil Prohaska* (Borromeo), *Adolf Harbich* (Morone) und *Karl Kamann* (Luna) ergeben ein stimmprächtiges Männerensemble, standen aber dem Geiste des Werkes nicht sehr nahe. Während diese Zeilen geschrieben werden, rüstet man eifrig zur Erstaufführung von Kurt Weills »Protagonisten«, das einzige (!) »Ereignis« des ganzen Jahres.

Wilhelm Matthes

PARIS: Die Opéra brachte in einer Vorstellung zwei sehr verschiedene Werke zur *Uraufführung*: ein orientalisches Märchen in drei Akten »Naila« von *Philippe Gaubert* (Text von *Maurice Léna*) und einen Balletteinakter von Frau *Nijinska* »Impressions de music-hall«, zu dem *Gabriel Pierné* die Musik geschrieben hat. Der Stoff der »Naila« bringt einen von Vergnügungen übersättigten Perserkönig Rahman auf die Szene, seinen Dichter und Philosophen Kadour, die Favoritin Féridjé (eine ziemlich nebensächliche Rolle) und die bescheidene Naila, ein Landkind, das für kurze Zeit zur Favoritin erhoben, alsbald aber von Rahman, den sich Féridjé wieder erobert, verschmäht wird. Mit dem Dichterphilosophen kehrt Naila in den Wald zurück, sie verliert den Verstand. Der König verläßt Krone und Reich, um sie zu suchen. Er findet sie wieder, aber die arme Wahnsinnige stirbt, als sie den Geliebten wiedersieht. Trotz der Chöre (übrigens sehr schlecht gesungen) und eines Balletts im zweiten Akt scheint dieses wenig dramatische Werk vielmehr eine Kantate für drei Solisten zu sein, in der Gaubert alle Hilfsmittel eines erfinderischen Talentes entfaltet hat, die aber dem »Märchen« nicht vollständig gerecht werden konnte. Er versteht, vermittels sinnreicher Leitmotive ein sinfonisches Gewebe zu konstruieren, in das er geschickt persische oder arabische Themen einstreut und seine Gestalten singen läßt, ohne jedoch einer gewissen Monotonie zu entgehen. Der dritte Akt (Wahnsinn der Naila, Wiedererkennen des Rahman), dem es nicht an Bewegung fehlt, ist wohl der stärkste. Die Wiedergabe durch die Damen *Nespoulous* und *Lapeyrette*, die Herren *Thill* und *Rouard* war bemerkenswert, die Inszenierung schlechtweg befriedigend, das Orchester unter Leitung des Komponisten, des Dirigenten der Opéra, auf das sorgfältigste gepflegt. — Die »Impressions de music-hall« von Pierné sind eine recht unerwartete, belustigende musikalische Karikatur auf die Bühne der Académie nationale de musique, die uns zwanzig angenehme Minuten verbringen läßt.

J. G. Prod'homme

KONZERT

BERLIN: Die Begrüßung *Wilhelm Furtwänglers* bei seinem Wiedererscheinen als Dirigent des letzten Philharmonischen Konzerts ließ zwar an Herzlichkeit nichts zu wünschen übrig, und seine Leistung, die sich an Bach, Beethoven und Debussy überragend bewährte, wurde so beifällig wie nur möglich entgegengenommen; aber es mischte sich immerhin in diese Begrüßung auch das Bedauern darüber, daß ein Künstler dieser Art, der doch in Deutschland wurzelt, immer wieder monatelang sich in Neuyork niederläßt, wo er auch einmal Enttäuschungen erlebt. Uns mag es gleichgültig sein, was über ihn geredet und geschrieben wird; es ist aber nicht gleichgültig, ob Furtwängler sich in erster Linie von dem Urteil Amerikas oder von der Meinung Deutschlands über ihn abhängig macht. Das, was man besitzt, reizt einen ja allerdings immer weniger; Furtwängler besitzt nun einmal die höchste Wertschätzung in deutschsprachigen Gebieten. Er hat sie aber immer wieder von neuem zu erwerben und kann es nur, wenn er den von ihm verantwortlich zu leitenden Institutionen auch seine ganze Kraft widmet, so daß sie sich weiter entwickeln.

Die Beethoven-Feiern fanden in einer von *Jascha Horenstein* gebrachten Aufführung der 9. Sinfonie ihren gewichtigen Abschluß. Der Beethoven dieses jungen Dirigenten, der bereits als Ekstatiker gekennzeichnet ist, unterscheidet sich natürlich wesentlich von dem anderer, die das Organische, das Architektonische geben: hier wird alles wie aus der Improvisation heraus in hinreißenden Klang übertragen. Es wäre auch von der Feier des 100jährigen Bestehens des Hauses der *Singakademie* zu sprechen. Dieses Datum mag wichtig sein;

wichtiger aber noch ist das Vorhandensein dieser Vereinigung selbst, deren 125jähriges Bestehen in Kriegszeiten gefeiert wurde.

Das Radikale und das minder Radikale in der Musik der Gegenwart wird vorgeführt: Das Klavierkonzert *Ernst Tochs* hier, drei Sonaten junger, jüngster Komponisten dort. Beethoven-Saal und Vox-Haus. *Elly Ney*, sonst ganz der Pflege des Althergebrachten, vor allem Brahms ergeben, den sie ja mit einer bei ihrem Geschlecht höchst seltenen Großzügigkeit wiedergibt, hatte sich, zugleich mit dem Dirigenten *Willem van Hogstraaten* zu dieser Berliner Toch-Erstaufführung entschlossen. Das Werk, in den Ecksätzen mit geradezu krampfhafter rhythmischer Kraft und mit dem Einsatz starker Klangphantasie gestaltet, zeigt nur im Mittelsatz die bekannte Schwäche aller derer, die an dünnerer Substanz leiden. Dieses Klavierkonzert, immerhin achtunggebietend als Glied der Gattung und höchst charakteristisch für den Komponisten, der sich hiermit zu einem Gipfel emporgesteigert hat, wurde glänzend vorgetragen und aufgenommen.

Jenseits, in der *Novembergruppe*, erleben wir die Experimente der *Hansjörg Dammert*, *Stefan Wolpe* und *H. H. Stuckenschmidt*. Sogenannte »stehende« Musik, in drei Klaviersonaten, man möchte sagen: festgenagelt. Daß thematische Entwicklung aufgegeben wird, ist ja allerdings nichts Neues mehr. Die Frage ist nur, was dafür eingesetzt wird. Diese drei Komponisten haben sehr verschiedene Begabung dafür einzusetzen. Am meisten unstreitig Stefan Wolpe, dessen Furioso immerhin zur Linie gebändigt werden will. Die Wiederholung, in rhythmischer und dynamischer Wandlungsfähigkeit, soll hier überall Regel sein. Bei Wolpe ist sie noch am meisten von Phantasie genährt, und im Mittelsatz seiner Sonate nähert er sich mit empfundener Lyrik der Normalmusik. Auch Dammert wird über sein Experiment hinaus vielleicht einmal zu wirklichen Taten kommen. Ob dies Stuckenschmidt gelingen wird, ist schon mehr zweifelhaft. Alle verfechten sie neben der Finger- auch die Ellenbogen- und Unterarmtechnik. George Antheil und Henry Cowell sind offenbar ihre Vorbilder. Geräusch und Lärm spielen hinein wie das Mechanische. Hören muß man dies alles, obwohl gewiß diese Experimente schon etwas hinter uns liegen.

Adolf Weißmann

*

Ihren ersten *Deutschen Kongreß für Kirchenmusik* veranstaltete die *Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik* in Charlottenburg. Eine große Anzahl von Rednern, unter ihnen die Musikwissenschaftler *Johannes Wolf*, *Hans Joachim Moser* und *Wilibald Gurlitt*, stellte vom evangelischen oder katholischen Standpunkt aus die Bedeutung einer heutigen Kirchenmusik heraus, legte die enge Verbindung von Kirchen- und Schulmusik dar und umriß die liturgische und musikwissenschaftliche Vorbildung des Kirchenmusikers. In vielem konnte das Problem nur aufgezeigt werden, ohne daß irgendwie zu seiner Lösung bereits beigetragen wurde, wie das ja so Kongresse stets mit sich zu bringen pflegen. Vor allem wird der hier viel betonte Zusammenhang von Kirchen- und Schulmusik ein schwieriges Kapitel bleiben, das gerade unsere Zeit nicht leicht bewältigen kann; denn eigentlich darf unsere Zeit gar nicht mehr auf die engste Bindung mit der Kirche eingehen — jedenfalls nicht so lange die Kirche engherzig und orthodox bleibt, eine kirchliche Eigenschaft, von der man auch auf diesem Kongreß einiges zu hören bekam; rückwärtsschrauben läßt sich eine Entwicklung nicht mehr, und die Kirche irrt sich, wenn sie glaubt, was einer ihrer Vertreter aussprach: durch die kirchliche Musik werde man wieder die Jugend zwischen 20 und 30 Jahren in die Gotteshäuser hineinbekommen.

Zwiespältig und merkwürdig blieb das Echo dieses Kongresses. Vollends grotesk aber wirkt es dann, wenn dem Einberufer dieses Kongresses, dem preußischen Kultusministerium, das gerade Wandel schaffen will, unter grandioser Umdrehung des Tatbestandes nun vorgeworfen wird, der Staat wolle die Zertrümmerung der Kirchenmusik!

Während man an der Grundlage einer neuen Kirchenmusikgemeinde, an der Möglichkeit einer heutigen Religion als bindender Idee, die sie einst im Mittelalter war, berechtigte Zweifel hegen kann, scheint etwas doch mehr als alle Reden für die Lebendigkeit kirchlichen Glaubens zu sprechen: nämlich die Entstehung einer neuen echten Kirchenmusik in unseren Tagen. Die Aufführung dieser Werke war denn auch die Plusseite des Kongresses. In erster Linie ist hier die Markus-Passion von *Kurt Thomas* zu nennen, die ihren Weg durch Deutschlands Konzertsäle machen wird. Konzertsäle! Da sitzt bereits wieder der Zweifel. Durch die *Konzertsäle* und nicht durch die *Kirchen* muß man schreiben. Ein Konzert-

publikum hört diese Passion, nicht mehr eine betende Gemeinde. Konzertaufführungen sind dies und nicht mehr kirchliche Feiern der Gläubigen.

Eine andere Aufführung war das Christgeburtspiel von *Ludwig Weber*, ein ausgezeichnetes Werk voller Musizier- und Spiellust, licht und rein; aber ist es für die Kirche geschrieben? Seine ideale Aufführung wird es allein als Weihnachtsspiel einer Jugend finden, die in keiner Weise kirchlich gebunden zu sein braucht. Bleibt als wirkliche kirchliche Feier: der Abendgottesdienst in der Hedwigskirche, in dem der *Basilicachor* unter *Pius Kalt* Werke von Dufay, Josquin, Orlando, Palestrina und Allegri sang. Geist des Mittelalters siegte hier. Die Orgelkonzerte durch *W. Reimann* und Prof. *Sittard*, so überzeugend die Spieler gestalteten, sind den Konzertveranstaltungen im modernen Sinne zuzurechnen.

Man ringt um neues kirchliches Leben mit Hilfe der Musik. Aber was hilft alles Jammern um diese böse Zeit, in der aus allen Lautsprechern Jazzmusik heult; — ich glaube dabei nicht daran, daß die Welt durch den Rhythmus des Jazz schlechter geworden ist, als sie von Beginn an war und bleiben wird; und nicht daran, daß sie besser werden wird durch etwas mehr Musik in der Kirche. Es sei denn, der Geist der Aufklärung und der Rationalismus würden von uns genommen, und wir würden wieder ein Volk mittelalterlichen Glaubens. So aber muß man betonen: diese heute neu geschaffene Kirchenmusik ist Konzertmusik, und die, die sie hören, sind meist rechtschaffen ungläubige Konzertbesucher, die die Musik lieben, aber an die Kirche dabei gar nicht denken. Man klatscht nach der Markus-Passion Beifall, der Autor verneigt sich; denn es ist ein Konzert, wie andere auch ... Wir werden moderne Tänze tanzen und vielleicht auch um die Osterzeit Passionen hören. Aber die Heiterkeit des wahren Gläubigen werden wir weiter nur aus alten schönen Büchern kennen. Der neue Messias wird kommen, wie er stets kam, doch diesmal nicht von der Kirche ... Aber das ist Ansichts- und Glaubenssache, und bei manchen Lesern sei hiermit über diese Berichterstattung über einen Kirchenkongreß um Entschuldigung gebeten.

Eberhard Preußner

BERN: Das Berner Gymnasium brachte in einer Stimmenzahl von 400 Sängern und Sängerinnen unter *Walter Otz* einen Festgesang »Die Alpen« nach Worten von Albrecht v. Haller für Chor, Orgel und Orchester von *Julius Mai* zur *Uraufführung*. Die Komposition baut sich auf schwungvollen Themen auf; Mai erweist sich auch hier als Melodiker. In der kontrapunktischen Führung der Stimmen, einer geschickten Steigerungsökonomie wird das Werk zu einer schönen, erhebenden Wirkung geleitet. Plastik der Linien, formale Rundung und namentlich schöne Klanglichkeit (auch im Instrumentalpart) sichern diesem Festgesang überall Erfolg. *Hans Weltner*

BREMEN: Die Beethoven-Feiern überschatten auch hier alle andere Musikbetätigung. *Ernst Wendel* brachte mit dem Chor und dem Orchester der *Philharmonischen Gesellschaft* die Missa solemnis (leider im nüchternen Konzertsaal) doch höchst achtungswert heraus. Der volkstümliche Gipfel war aber die »Neunte«, auch unter Wendel, und die Gedenkfeier des Goethe-Bundes in der alten Martinikirche, bei der *Hans Joachim Moser* eine eindrucksvolle Festrede hielt. Neben der Hochflut von Beethoven-Werken haftet in der Erinnerung nur noch die von Wendel meisterhaft interpretierte »Achte« von Bruckner.

Die Moderne von heute steht grollend beiseite und wartet mit heimlicher Schadenfreude auf das Ablaufen der Flut. Vorzeitig wagten sich heraus: *Paul Lefmann*, ein geborener Bremer, mit einem Kompositionsabend eigener noch unaufgeführter Werke: impressionistische Stücke für Klavier, Lieder für Alt und Sopran, eine Violinsonate und Frauenchöre. Lefmanns Schreibweise ist selbstbewußt und modern, sie beruht aber auf ernstem Können und ist stark durch lebendige, vom Melos beseelte Rhythmik. Die Frauenchöre und die Altlieder (vorgetragen von *Margarete Tischbein*) verdienen ernste Beachtung. Neu war auch ein Streichquartett (Wien 1925) von *Fritz Fall* (nicht Leo!), ferner die rhythmisch sprühende Serenade von *Franz Ippisch* und das durch straffe Thematik und Verve bemerkenswerte Streichquartett in C-dur von *Szymanowski* (1924), die alle drei durch das *Philharmonische Streichquartett* (*Berla*, *Schultz*, *Kurtz* und *v. d. Bruin*) erfolgreich aufgeführt wurden.

In einem alten Meistern des 16., 17. und 18. Jahrhunderts gewidmeten Domkonzert führte *Eduard Nößler* die begabte Koloratursängerin *Annie Delius-Oppelt* (früher an der Münchener Oper) mit dem »Et incarnatus est«-Satz aus Mozarts Requiem sehr erfolgreich beim hiesigen Publikum ein. In der *Neuen Musik-*

gesellschaft spielten *Georg Kulenkampff* und *Manfred Gurlitt* Eugen Gooßens geistreiche Violinsonate (Nr. 1) und Jean Wiéners französisch elegante Suite. Manfred Gurlitt verabschiedete sich damit vom Bremer Konzertpublikum. Es wird nicht leicht sein, seine musikalische Begabung zu ersetzen. — Das Beethoven-Jahr, das die Missa solemnis, alle neun Sinfonien, alle Streichquartette und alle Klaviersonaten von ersten Meistern (*Ernst Wendel* mit dem Philharmonischen Chor und Orchester, den *Rosé-*, *Klingler-*, *Wendling-* und *Busch*-Quartetten und *Edwin Fischer*) musterhaft zu Gehör brachte, schloß bedeutungsvoll mit einer Doppelaufführung von Bachs dominierendem Hauptstück der deutschen Musik, derMatthäus-Passion,in der altenAnsgarikirche unter Ernst Wendel und im Dom unter *Eduard Noßler*, ab. — Eine originelle Beethoven-Huldigung brachte der junge und rührige Dirigent *Karl Gerbert* mit seinem gutgeschulten Männerchor zutage, indem er die a-cappella-Chor-Sinfonie in vier Sätzen von *Adolf Prümers*, die als schicksalbesiegendes Pendant zur c-moll-Sinfonie Beethovens gedacht ist, hier zum erstenmal aufführte. Ein interessanter Versuch, dessen Wert jedoch mehr darin liegt, daß hier der Männerchor allen orchestralen Aspirationen Hegarscher Art entzogen und seinem ursprünglichen Zweck, dem absoluten Singen wieder zugeführt wird. — Ein außerhalb der Beethoven-Feiern liegendes Konzert des *Lehrerorchesters* unter Leitung von *Kai Wendelboe Jensen*, einem jungen Dänen, der hier seit Jahren ansässig ist, brachte ein jugendlich impulsives, aus der nordischen Romantik Gades und Griegs kraftvoll herausstrebendes Frühwerk des dänischen Meisters Karl Nielsen, eine Kleine Suite für Streicher, zur gelungenen ersten Aufführung. Als hervorragend geschulte Koloratursängerin mit leichter klangvoller Stimme erwies sich *Annie Delius-Oppelt* (früher an der Münchener Oper) mit der selten gehörten Zaiden-Arie von Mozart.

Gerhard Hellmers

BRESLAU: Auch hier macht sich kaum etwas anderes geltend als das typisierte Konzertwesen der Großstadt. Zahllose, meist schlecht besuchte Solistenabende von sehr unterschiedlichem Wert, Ensemblekonzerte mit immer wiederkehrenden Programmen und auffälliges Hervortreten lokaler Propagandaveranstaltungen von Unterrichtenden. Systematische Novitätenpflege treibt der *Orchesterverein*. Die meisten der von *Georg Dohrn* dirigierten und vom *Schlesischen Landesorchester* bestrittenen Sinfoniekonzerte enthielten Neuheiten. Irgend etwas über Mittelwert Hinausgehendes befand sich nicht darunter. Verspätet und heute kaum interessierend erschien Schönbergs »Verklärte Nacht«; Richard Wetz' 3. Sinfonie errang den Erfolg, den man solider, gutgearbeiteter Musik gönnt, Raphaels Sinfonie a-moll ist eine gefällige Talentprobe, Adolf Buschs Divertimento für 13 Soloinstrumente ist ein angenehmes Klangstück, Ravels Tanzgedicht »La valse« klingt fade und oberflächlich. Am eindrucksvollsten war noch Rezniceks: »Thema und Variationen nach dem Gedicht: ›Tragische Geschichte‹« von Chamisso. Aus der Fantasie für Streichorchester und Orgel von Ludwig Heß gefiel durch reizvolle Thematik und geschickte Verarbeitung der erste Satz. Der zweite Satz steht dem ersten an Erfindung nach. Für eine andere — auch in Berlin gespielte — Komposition von Heß: »Mutter«, Dichtung für eine mittlere Singstimme, Solostreichquartett und Streichorchester war der gewählte Raum nicht intim genug, um das interessante Stück gebührend zur Geltung zu bringen. Die *Singakademie* führte u. a. Keußlers Oratorium: »Jesus von Nazareth« auf. Unter den Beethoven-Feiern war die von *Georg Dohrn* in großartigstem Stil dirigierte Wiedergabe der Missa solemnis die bedeutsamste. *Schillings* spielte die 5. Sinfonie, *Fritz Cortolezis* die Eroica, in der sich das Stadttheaterorchester auch im Konzertstil durchaus bewährte. Unter den vielen Solistenkonzerten seien der zu tiefen Eindrücken führende Sonatenabend von *Adolf Busch* und *Georg Dohrn* und der mit Seltenheiten aufwartende Liederabend von *Käte Nick-Jaenicke* erwähnt. Mit Kompositionen von Breslauer Komponisten (Hermann Buchal, Gerhard Strecke und Max Ansorge) bestritt *Paul Plüddemann* ein im Chorischen zu Höchstleistungen führendes Frauenchorkonzert. Unter den Kompositionen selbst sind die von von Max Ansorge am beachtenswertesten.

Rudolf Bilke

CHEMNITZ: In der hier *uraufgeführten* Sinfonia für Kammerorchester (op. 59) mit ihrer harmerfüllten Grundstimmung schuf *Hermann Ambrosius* tiefer von innen heraus als in der vom letzten Tonkünstlerfest her bekannten 4. Sinfonie. Die von echt-kammermusikalischem Geist durchhauchten Stimmen behaupten äußerste Selbständigkeit und wissen im Gesamtklang Gebilde von eindringlicher

Spannkraft zu formen. Das Ganze wird nur in der einsätzigen Anlage durch zu weites Ausspinnen der langsamen Teile in der Wirkung beeinträchtigt. Die Solisten der *Städtischen Kapelle* meisterten das schwierige Werk unter *O. Malata* mit großem Können und blieben dem Komponisten nichts schuldig. Eine zweite *Uraufführung* brachte uns die angenehme Bekanntschaft mit einem Fasching-Capriccio für großes Orchester von *Theodor Blumer* (op. 31), einem Werk voll Heiterkeit und Klangschwelgerei, form- und satzsicher geschrieben, dabei mehr in der Vergangenheit wurzelnd als in die Zukunft weisend. — Kapellmeister *Gust. William Meyer* widmete einen Abend seiner »Neuen Musik« Arnold Schönberg. Mit *P. Aron* (Dresden) bot er die von ihm für zwei Klaviere übertragene Kammersinfonie in E-dur, *W. Hennig* sang Lieder aus dem »Buch der hängenden Gärten«, und ein Chor freiwilliger Sänger brachte unter *R. Trägner* »Friede auf Erden« zur wirkungsvollen Aufführung. Beide Hauptwerke wurden zweimal zu Gehör gebracht. Schließlich ist ein Kirchenkonzert unter *G. Stolz* erwähnenswert, in dem man den Geiger *H. Marteau* als Schöpfer belangvoller Werke für Orgel, Violine, Frauen- und gemischten Chor kennenlernte.

Walter Rau

DANZIG: Die *Städtischen* und die *Philharmonischen Sinfoniekonzerte* gaben dem Danziger Konzertleben das Kennzeichen. Die Philharmonie berief für ihr erstes Konzert das *Berliner Sinfonieorchester*, das Brahms' 3. und Schumanns 4. Sinfonie unter *Henry Prins*' Leitung zündend spielte; sehr bemerkenswert war der Vortrag von J. S. Bachs d-moll-Doppelkonzert durch *Lambinon* und *Bernfeld*. Aus den sonstigen philharmonischen Konzerten kann nur noch das der »Musik der Gegenwart« gewidmete hervorgehoben werden: der geniale Cellist *Emanuel Feuermann* spielte das hochbedeutende Konzert op. 35 von Ernst Toch; ein aus Mitgliedern des Stadttheaterorchesters gebildetes, vorzüglich eingespieltes Kammerorchester vermittelte unter Prins' Führung Hindemiths Kammermusik op. 24,1 und Honeggers stimmungsvolles, abgeklärtes »Sommer-Pastorale«. Höhepunkte der Städtischen Sinfoniekonzerte unter *Kornelius Kuns* den Dingen auf den Grund gehenden Leitung waren gekennzeichnet durch die Aufführung von Brahms' 2. Sinfonie, R. Strauß' Parergon zur Sinfonia domestica (mit *Paul Wittgenstein*), Rudi Stephans »Musik für Orchester«, Mahlers Neunter, dem interessanten Violinkonzert op. 19 von Prokofieff (mit *Alexander Schmuller*) und Bruckners Neunter. — Der *Lehrergesangverein* entfaltete mit einem Konzert und der Aufführung von *Haydns* »Jahreszeiten« und Händels »Salomo« eine rege Tätigkeit, deren Qualität jedoch unter der Quantität um so mehr Schaden litt, als der Verein mit der Eigenart seines neuen Dirigenten *R. Hagel* bisher weder geistig noch technisch genügend verwachsen ist. Von auswärtigen Künstlern besuchten Danzig u. a. *Soot*, *Sauer*, *Busch*, *Serkin*, *Lamond*, *Vecsey*, *Petschnikoff* (im Orchesterverein), *Schlusnus* und — nicht zuletzt — das *Rosé-Quartett*.

Walther Vetter

DRESDEN: Eine bedeutsame *Uraufführung* brachte *Fritz Busch* mit der Staatskapelle heraus: eine Sinfonie des hier wirkenden *Kurt Striegler*. Es handelte sich dabei aber keineswegs um ein lokales Ereignis. Man kann von dem Werk Strieglers nichts Schöneres sagen, als daß es eben zur Gefolgschaft Liszts gehört, seiner Formung nach, aber auch durch seinen idealistischen Geist. Striegler hat zu seiner Schöpfung Anregung gefunden durch eine Dichtung von Karl Henckel. Aber er hat darum nicht Programmusik im realistischen Sinn geschrieben; das scheidet seine Arbeit von Richard Strauß, dem er in Instrumentation und auch Melodiegut natürlich allerlei verdankt, dessen tonmalerischer Charakter ihm aber fremd ist; er gibt vielmehr in der Art gewisser Lisztscher sinfonischer Dichtungen ein Charakterbild, das nur die Grundstimmung der poetischen Vorlage entlehnt, ohne diese in Einzelheiten nachzutönen. Daß Striegler ein ausgezeichneter Musiker ist, daß bei ihm alles »klingt«, alles tadellos gearbeitet ist, braucht nicht erst gesagt zu werden. Daß das Werk aber ganz offenbar aus echter ehrlicher Begeisterung heraus geschaffen wurde, muß als besonderer Wertfaktor betont werden. Gott sei dank, daß es auch in der heutigen Generation noch Musiker gibt, die auch mit dem Herzen schaffen und Ideale haben. Gerade deshalb ist zu wünschen, daß die neue Sinfonie von Kurt Striegler auch anderweit Verbreitung finden möge. Jedem leistungsfähigen Orchester und gutem gemischten Chor bietet sie eine Aufgabe, deren Lösung ihre Wirkung nie verfehlen wird. Am Uraufführungsabend hatte sich *Fritz Busch* des Werkes mit der gleichen Liebe angenommen wie der Lisztschen »Faustsinfonie«, und das Orchester und der große ge-

mischte Chor *(Lehrergesangverein, Opern-* und *Sinfoniechor)* waren mit größter Hingabe am Werk, um der Schöpfung des für das heimische Musikleben so vielfach verdienten Komponisten zum Erfolg zu verhelfen.

Eugen Schmitz

DÜSSELDORF: Die *Wiener Sängerknaben*, vorsichtig jedem a cappella-Gelüste ausweichend, erregten trotz ihrer etwas aufdringlich theatralischen Aufmachung berechtigtes Interesse. Weniger in ihrer Gesamtheit als durch eine Einzelerscheinung: einen phänomenalen Sopran von fraulich berückender Süße. — Der Karfreitag wurde durch das Brahmssche Requiem würdig begangen. *Lotte Leonard* und *Albert Fischer* waren tüchtige Solisten. Besonders erfreulich aber ist's, von dem Aufschwung des Chores unter *Hans Weisbach* berichten zu können. Dieser ließ nach langer Pause u. a. auch wieder einmal die »Domestica« blutvoll und in klarer Disposition erklingen. Außerdem zeigte er sich in Regers op. 133 (mit dem neuen Düsseldorfer Streichquartett) als hervorragender Kammermusikspieler. Der *Bach-Verein* gedachte außer Pergoleses auch Palestrinas und erinnerte dadurch daran, daß bei uns altklassischer a cappella-Gesang viel zu vereinzelt gepflegt wird. An schönen Stimmen war kein Mangel: *Magda Spiegel, Ivogün* und *Erb*. Und Beethoven-Feiern wollen schier kein Ende nehmen!

Carl Heinzen

FRANKFURT a. M.: Die Unmöglichkeit, sinnvoll ein *Reger-Fest* zu veranstalten, und der Zwang, es doch damit gerade zu versuchen, — beides hat einen Grund, beides den gleichen. Er liegt im Werke selbst. Denn dies Werk ist von der bestehenden Gesellschaft verlassen und bedarf der bestehenden Gesellschaft eben, um zu bestehen. Es ist konstitutiv zeitfremd, nicht der Zeit voraus, kaum isoliert in ihr, durchwegs bloß zurückgeblieben hinter der Aktualität. Gegen die Zeit distanzierte sich darin die private Innerlichkeit, der jene nicht günstig ist: der Organist möchte an seiner Orgel bleiben dürfen und improvisieren. Er mag auch bemerken, daß die Kirche leer ward, die Orgel hallt. Anstatt aber die Orgel preiszugeben, die nicht ein Instrument bloß, sondern den objektiv vorgegebenen Formbestand schlechthin bedeutet; anstatt mit der Kraft der Improvisation, wenn sie noch Kraft ist, hinüber zu schlagen in ein frisches Phantasiebereich der Freiheit, konserviert er die Formen, die ihn nicht mehr tragen und die er nicht mehr füllt, gießt die breiten improvisatorischen Ströme hinein, die nicht die Wände schmelzen, sondern zäh darin erkalten. Gewiß, er verzichtet darauf, der herrschenden Schicht Oberflächenmusik zu liefern, ihre Veranstaltungen zu illuminieren; nicht zu Unrecht erklärt sie sich darauf desinteressiert. Aber seine Musik treibt nicht kritisch über die herrschende Schicht hinaus, sondern versteckt sich vor ihrem Diktat im Vergangenen. Damit ist ein Soziales und ein Innerästhetisches getroffen, beides in Wahrheit identisch. Das Soziale: Regers Musik, die Innerlichkeit im Schutz der toten Formen — denn bloße Innerlichkeit hat zur Bildung neuer Form keine Kraft — ist eine Angelegenheit des expropriierten, gebildeten Vorkriegsmittelstandes, dessen Geschmack aus ökonomischen Gründen die öffentliche Musikübung nicht mehr beherrscht und der, sich überhaupt nur zu erhalten, der organisierten Interessengemeinschaft bedarf: so daß man sich eine Max Reger-Gesellschaft wohl als eine Art musikalischer Aufwertungspartei ansehen darf. Das Innerästhetische: Die Innerlichkeit, die nicht ihren Formkreis auflöst, sondern ohnmächtig beharrt in ihm, läßt ihn damit notwendig erstarren; verhielte sie sich dialektisch zu ihm, er müßte vergehen, nur hinter toten Formen bleibt sie sicher. So ist die Regersche Formlosigkeit nicht, wie die Phrase meint, an sein subjektiv-kompositorisches Unvermögen gebunden, sondern aus seiner geschichtlich-personalen Gesamtsituation deduzierbar. Sie definiert denn auch die Unmöglichkeit des Festes, das seine soziale Struktur gerade eben erheischt.

So viel an Rahmenerkenntnissen zum Reger-Fest. Es bleiben die qualitativen Differenzen der nach Wert und Einsatz sehr variierenden Werke; es bleibt die naturale musikalische Begabung, an deren Größe kein Zweifel ist, deren gültige Zuordnung aber nicht gelingen konnte, weil sie zwangvoll im Natural-Musikalischen, geschichtslos Unbewegten und damit endlich scheinhaft Ideologischen beharrte. Die Aufführungen, allesamt hohen, teilweise außerordentlichen Ranges, machten das sehr evident. Ein *Kirchenkonzert* akzentuierte sich durch die Mitwirkung *Günther Ramins*, dessen schlechthin singuläre Registrierungskunst die Schranke der Orgel vergessen macht, an die die gebotenen Werke rasch genug anstoßen. Sie waren aus der Frühzeit gewählt; stilistisch noch nicht voll explizit, zeigen sie das Regersche Vermögen weniger qualitativ als durch die exten-

sive Gewalt, mit der breite Zeitstrecken von immerhin dichter, wenn auch etwas farbloser Musik besetzt werden; unter ihnen hat die Sonate op. 60 am meisten Profil. Zwei späte Motetten schienen mir nicht glücklicher, zu arm an Kontrasten, zu lang als a cappella-Satz und in der in sich unterschiedslosen Chromatik. Freilich mochte die nicht ganz geklärte Aufführung — durch einen sonst trefflichen Kammerchor — Mitschuld tragen. Das 2. Konzert brachte Orchesterwerke unter *Krauß*; die Sinfonietta erst, die trotz ihrer Länge den diminutivischen Namen zurecht trägt, da sie allein den Formgeist der Regerschen Kammermusik aufs Orchester überträgt, ohne sinfonische Spannung zu bewähren: unabhängig fast von ihrem Material. Ihr Positives der erste Satz, der, wie dick auch instrumentiert, die Erfahrung der Mahlerschen Tanzsinfonik zu einiger Plastik nutzt, und das kurze Larghetto, dessen Unplastik wiederum man als Reiz des Schwebenden, fließend Unkonturierten nehmen kann. Danach die Mozart-Variationen, geklärt zwar, aber eher im Verzicht als in der Bewältigung und in Wahrheit bloß harmonische Umschreibungen des konstruktiv unberührten Materials unternehmend; echt indessen in der expressiven Partikel. Die Aufführung äußerst wirksam. Das 3. und 4. Konzert gehörte der Kammermusik. Zwei Streichquartette spielten die *Amars*, das späte in fis-moll, gut klingend, durchsichtig, wenn auch allzu bequem als Streichersatz; mit einem sehr gefühlten und tragfähigen Adagio; das frühe in A-dur, das alle Fehler vereint, die die banale Reger-Kritik notiert, ohne dafür sie mit der objektiven Attitude zu kaschieren und mit der zackigen Thematik des ersten Satzes zumindest auf die Möglichkeit einer tieferen Formkonstruktion weisend, als die Flächenarbeit des reifen Reger sie durchführte. Lieder, von *Emmi Leisner* gesungen, liegen an Regers Peripherie, ohne daß der Gattung spezifisch nachgefragt wäre; Schönes steht auch in ihnen. Das Fest kulminierte in einer Aufführung des a-moll-Klavierquartetts durch *Licco Amar*, die Brüder *Hindemith* und *Walter Gieseking*; das Stück trägt Regers Stil konsequent aus und bringt ihn auf die typischreine Formel, blickt dabei nicht nach rückwärts. Dagegen vermag sich die matte, keineswegs aus dem Instrument gedachte Solosuite für Bratsche op. 131, trotz *Paul Hindemiths* erstaunlicher Interpretation nicht zu halten; auch nicht das nachgelassene, überaus redselige, dabei stilistisch gleich den Orgelwerken unentfaltete Klavierquintett, für das *Alfred Hoehn* mit dem Amarquartett eintrat. Das Publikum hatte seine Sensation in den Beethoven-Variationen, die *Gieseking* und *Hoehn* an zwei Klavieren vereinten; allein auch die exzeptionelle, der an zwei Klavieren kaum realisierbaren Präzision sehr angenäherte Interpretation vermochte dem monumental geplanten Werk nicht die Konsistenz zu erzwingen, an der es ihm von innen mangelt. Das Schlußkonzert mühte sich entschiedener noch um die Monumentalität. Es begann mit dem Symphonischen Prolog, der als eines der seltenen Werke Regers mit originär sinfonischen Intentionen anhebt und dem Zug zu großer Architektur, beides jedoch ins Labyrinth von Durchführung und Reprise verschleppt. Danach folgte die Ballettsuite, die kein eigentlicher Reger ist, aber ein guter dafür; daß gerade der Walzer, das unregerischste aller Stücke des Festes, wiederholt werden mußte, sollte gewiß zu denken geben; übrigens dirigierte ihn Krauß entzückend. Der hundertste Psalm endlich brachte die Chormassen des *Rühlschen* und des *Cäcilienvereins* gemeinsam zum Klingen und den Hörern die Illusion, sie seien eine Gemeinde — nach dem Walzer.

Theodor Wiesengrund-Adorno

GENUA: Der Mangel an regelmäßigen Orchesterkonzerten in Italien — nur Rom pflegt sie, selbst in Mailand gehören sie zu sehr seltenen Ereignissen! — läßt es begreiflich und verzeihlich erscheinen, wenn weder Dirigenten noch Orchester den Anforderungen des Konzertpodiums sich gewachsen zeigen. Sie befinden sich in der gleichen Lage wie die Mehrzahl der dorthin verpflanzten Opernsänger: die mehr oder minder zureichende Technik allein kann's nicht leisten. Und Gott- und Selbstvertrauen allein mit einigen unzureichenden Proben können beim besten Willen nicht den erforderlichen Votrags*stil* verschaffen oder auch nur ersetzen. So mußte der löbliche Versuch, auch hier Beethoven in seinen eigenen gewaltigen Ausdrucksformen gebührend zu feiern, mehr den Charakter eines gesellschaftlichen denn künstlerischen Ereignisses annehmen. (Daß der Dirigent jedes pp durch ein das ganze Orchester bei weitem übertönendes ssst! und jedes ff durch dröhnendes Aufstampfen zu erzielen suchte, trug nicht dazu bei, die Weihestimmung zu erhöhen). Auf voller Höhe des Festzwecks standen dafür die Leistungen des *Gewandhausquartetts*, die op. 131, op. 59,2 und das Streichtrio op. 9,1 umfaßten. Wäre auch ein intimerer Raum der

Wirkung verinnerlichter Sammlung zuträglicher gewesen als das allzu festlich beleuchtete große Theater, so gelang es den prächtigen Leipzigern doch, sich siegreich durchzusetzen. Als Auftakt zu den Beethoven-Feiern bot die *Società del quartetto* einen Klavier-Cello-Abend, an dem *Ernst Dohnanji* mit dem prächtigen jungen Cellisten *Crepax* drei Sonaten des Meisters und allein die Sonate op. 110 in würdigster Weise vortrug. Einen künstlerischen Triumph ohnegleichen erspielte sich *Wilhelm Backhaus* hier mit einem Programm, das seine Universalität von allen Seiten erstrahlen ließ. Den Gipfelpunkt bildete jedoch die mit fabelhafter Gestaltungskraft aufgebaute Beethoven-Sonate op. 109, die vielleicht das Höchste war, was all diese Beethoven-Tage hier gebracht hatten. *F. B. Stubenvoll*

GERA: Das *Beethoven-Fest* brachte den am musikalischen Leben und Geschehen Interessierten unvergeßliche Stunden der Weihe, Andacht und Erbauung. Ein Orchesterkonzert im *Reußischen Theater* ließ die »Eroica«, die »Coriolan«-Ouvertüre und das Violinkonzert *(Adolf Busch)* unter *Labers* Stabführung neu zu sieghafter Schönheit erstehen. Ein festliches Ereignis war die »Fidelio«-Aufführung mit *Gertrud Kappel* (München) als Fidelio und Kammersänger *Taucher* (Dresden) als Florestan. *Ralph Meyer* schuf in Verbindung mit trefflicher gesanglicher und darstellerischer Wiedergabe ein eindrucksvolles künstlerisches Ganzes. Den Schönheitsreichtum der Beethovenschen Welt offenbarte auch der Kammermusikabend des Stuttgarter *Wendling-Quartetts*. Die Missa solemnis unter Labers bewährter Leitung unter Mitwirkung der Reußischen Kapelle und geschätzter Chöre bildete den Gipfelpunkt und würdigen Ausklang des Festes, das einen tiefen Eindruck hinterließ. *Carl Zahn*

HAMBURG: Die zyklischen Veranstaltungen der *Philharmonischen Gesellschaft* (sie kann im kommenden Jahre den Gründungstag vor 100 Jahren festlich begehen) sind seit der Passionswoche (Matthäus-Passion unter *Sittard*, Verdi-Requiem unter *Papst*) zu Ende. Abseiten der Unternehmerkonzerte war der *Cäcilien-Verein* unter *Jul. Spengel* mit Händels zumeist umgangenen Märtyreroratorium »Theodora« (von Spengel eingerichtet, aber ungekürzt! Bei dreidreiviertel Stunden!), angefüllt mit musikalischen Reichtümern, besonders auffällig. Hervorstechend war die letzte Aufführung des *Busch-Quartetts* und die Sololeistung des jungen Geigers *Ernst Glaser*. Unter *Karl Muck* gibt es nachträglich noch eine siebentägige Beethoven-Huldigung. *Wilhelm Zinne*

LEIPZIG: Das bemerkenswerteste Ereignis im Konzertleben des letzten Monats vollzog sich etwas abseits von dem großen Trubel des landläufigen Musiklebens: Im großen Saal des Konservatoriums, das von Woche zu Woche eine größere Bedeutung auch als Konzertinstitut erlangt, veranstaltete *Günter Ramin* ein Cembalokonzert. Wer Zeuge dieses Abends sein durfte, wird nicht länger im unklaren darüber bleiben, daß es sich bei dieser Renaissance eines Instrumentes der Bach-Zeit heute nicht mehr um eine historische Angelegenheit handelt, sondern um die Entdeckung klanglichen Neulandes. Das rein klangliche Erlebnis an einem solchen Abend ist so stark, daß man nicht gerade Prophet zu sein braucht, um vorauszusagen, daß in absehbarer Zeit auch eine zeitgenössische Literatur neu erstehen wird, die eben diese klanglichen Reize des Instrumentes auszuwerten weiß. Auch das Publikum hat heute dem Instrument des Cembalos gegenüber bereits eine ganz andere Einstellung als noch vor wenigen Jahrzehnten. Damals galt vielen Hörern dieses Instrument als ein historischer Scherz, den einmal anzuhören amüsant und unterhaltend war. Heute wendet man ihm die gespannteste Aufmerksamkeit zu, weiß seinen Eigenwert und seine Vorzüge gegenüber dem modernen Klavier voll zu schätzen. Und während die Klavierabende dieses Winters sich mit verschwindend wenigen Ausnahmen vor leeren Sälen abspielten, konnte dieses Cembalokonzert Ramins sich eines geradezu festmäßigen Besuches erfreuen. Der als Thomasorganist der ganzen Musikwelt bekannte Künstler hatte sich aber auch besonders angelegen sein lassen, das Instrument in der denkbar glänzendsten Weise im modernen Konzertsaal einzuführen. Die Art, wie er es behandelt, stellt bewußt das Klangliche in den Vordergrund. Er geht in den Nuancierungen des Kolorits, in den dynamischen Abstufungen sicher weit über das hinaus, was die Barockzeit gekonnt und gekannt hat, sicherlich aber auch nicht über das, was sie *gewollt* hat. So erzielen dann an diesem Abend Stücke von Böhm, Frohberger und Johann Ludwig Krebs Erfolge wie die sensationellsten Neuheiten, und ein Concerto grosso Händels zu Beginn, Bachs fünftes Brandenburgisches Konzert am

Schluß des Abends weckten Stürme der Begeisterung, dank auch der idealen Begleitung, die bei diesen Stücken *Walther Davisson* mit dem Konservatoriumsorchester zu liefern wußte. — Auch in Leipzig waren in diesem Monat die »*Wiener Sängerknaben*« zu Gaste, ohne sich freilich eines so sensationellen Erfolges erfreuen zu können, wie wohl in anderen Städten des Reiches. Es ist in der Stadt der Thomaner eben nicht so leicht für einen Knabenchor, sich als etwas Besonderes auszuweisen. Was da an Chorkunst zu hören war, was an Stimmaterial auftauchte, war gewiß beachtenswert, ging aber in keinem Falle über das hinaus, was wir von den Thomanern her Jahr für Jahr gewöhnt sind. Wenn man die beiden Chöre miteinander vergleicht (und um diesen Vergleich kommt man in Leipzig eben nicht herum), so liegt für den Wiener Chor der Vorteil darin, daß hier wirklich nur Knabenstimmen (Sopran und Alt) sich vertreten finden und dadurch das spezifische Knabenhafte des Chorklanges vielleicht reiner in Erscheinung tritt als bei den Thomanern, die bekanntlich auch Tenöre und Bässe in ihren Reihen führen. Dafür ist aber auch das Ausdrucksgebiet des Wiener Chores wesentlich beschränkter, und die Aufführung von Mozarts Jugendoper »Bastien und Bastienne« kann nur als Experiment gewertet werden, ausgenommen vielleicht die wirklich verblüffende Leistung des jungen *Mathias Schneider*, der die Rolle der weiblichen Heldin mit einer wahrhaft virtuosen Technik und einer musikalischen Sicherheit sang, um die ihn die gefeiertste Operndiva beneiden könnte. — Aufhorchen ließ der erste Abend einer neugegründeten Kammervereinigung, des *Genzel-Quartetts*. Hier haben sich vier junge, feuerköpfige Musiker zusammengefunden, die bei genügend eifrigem Studium ihres Erfolges sicher sein können und ihren Weg machen werden. Wohin ihre Neigungen gehen, bekunden die Werke der Spielfolge dieses ersten Abends mit aller Deutlichkeit: Streichquartette von Casella und Hindemith, dazu ein Divertimento für Bratsche und Violine von Toch. In der lebensvollen Interpretation dieser Stücke bewies das neue Quartett zugleich seine technische Virtuosität wie seinen nicht gewöhnlichen Klangsinn.

Das Monatsende brachte im *Gewandhaus* den Schluß der Spielzeit und damit auch zugleich das Ende der Beethoven-Feiern mit der überlieferungsgemäßen Aufführung von Beethovens 9. Sinfonie. Man empfand es an diesem Abend, angesichts der meisterlichen Ausdeutung durch *Wilhelm Furtwängler* besonders schmerzlich, daß dem Leipziger Gewandhaus durch die Amerikareise des Dirigenten eine wirkliche, zusammenhängende Beethoven-Feier versagt geblieben ist. Furtwängler scheint auch das Unrecht, das er mit dieser Behandlung des Gewandhauses in diesem Jahre angetan hat, selbst eingesehen zu haben. Er geht im nächsten Jahr nicht nach Amerika und wird die weitaus größte Zahl aller Gewandhaus-Konzerte leiten. — Die Kammermusikaufführungen im Gewandhaus gingen im letzten Monat gleichfalls zu Ende, und auch hier hatte Beethoven das letzte Wort mit einer überaus glänzenden Aufführung seines Streichquartettes op. 29 durch das *Gewandhaus-Quartett* unter Führung *Edgar Wollgandts*. Eingeleitet wurde dieser Abend mit einer problematischen Erstaufführung, dem Liederzyklus »Liebespsalmen« von *Fritz Reuter*. Es handelt sich um vier Baritongesänge, die von einem Streichsextett begleitet werden und überdies eine kleine Suite als Einleitung erhalten haben. Ein einheitliches Ganzes ist dabei nicht zustande gekommen. Den Texten, die dem längst zu Grabe getragenen Expressionismus angehören, vermag heute kein Mensch mehr wirkliche Anteilnahme entgegenzubringen, und in der Musik vermag man zum mindesten nicht solche Werte zu entdecken, daß man dafür die Texte in Kauf nähme. Als Interpret hatte sich *Reinhold Gerhardt* der wenig dankbaren Aufgabe angenommen. *Adolf Aber*

LONDON: Die übliche Vor- und Nach-Ostern-Stille. Sinfoniekonzerte sind nur zwei zu verzeichnen. Keins brachte Neues, aber das eine dirigierte *Siegfried Wagner* unter den Auspizien der *BBC*, das andere *Bucham*. Wagner gab eine Reihe der väterlichen Werke mit einer gewissen matten Pedanterie, die erst nach und nach zugunsten einer schwungvolleren Auffassung verschwand. Bucham gehört jetzt zu den zugkräftigen Dirigenten. Mit Recht. Er ist der einzige geniale Dirigent, den wir besitzen. Mag man auch mit einzelnem nicht einverstanden sein, der große, wohl überlegte und dennoch spontan sich gebende Zug fehlt nie.

Zwei neue Quartettverbindungen: das *Brosa-Quartett*, international in der Zusammenstellung *(Brosa, Greenbaum, Rubens, Rini)*, wird es weit bringen. Wundervoller Klang, feines Gleichgewicht des Tones, ausgefeilte Technik, straffer Rhythmus. Das *Westminster-Quartett*, die Damen *Ewens*, *Newton*, *Stuart* und *Dening*

steht noch nicht ganz auf dieser Höhe, namentlich was Fülle des Tones und rhythmische Präzision betrifft, trotzdem, ein vielversprechendes Frauenquartett. Ein ganz Junger — *Christian Darnton* — 21 Jahre — wagte sich mit einem ganzen Abend eigener Kompositionen heran. Eine Persönlichkeit, unzweifelhaft, wenn auch, wie sollte es anders möglich sein, eine unreife. Eigenartige Begabung für die Klangwirkung namentlich der Blasinstrumente, aber auch für die Wechselwirkung dieses und der Saitengruppe, trat da in vier kurzen Stücken für Cornet, Flöte, Klarinette und Fagott, und in einem Oktett für dieselbe Kombination mit Streichquartett zutage. Schließlich bleibt noch die Aufführung der h-moll-Messe mit dem kleinen, aber gewählten *Oriam-* und *Bach-Cantate Club-Chor* zu erwähnen. Die Messe mit kleinem Chor zu geben, ist immerhin ein Wagnis, denn gerade bei diesem Riesenwerke ist die Wucht des Klanges Hauptbedingung. Es ist nicht zu leugnen, daß man sie manchmal vermißte, dafür entschädigte aber dies klare Hervortreten der Stimmen — ein Genuß, die feinverschlungenen Fäden dieses Kunstgewebes so genau verfolgen zu können!

L. Dunton-Green

MANNHEIM: Artur Honeggers »Pacific« haben wir nun auch hier kennengelernt. Der begabte Komponist hat wohl Besseres, Belangreicheres geschrieben als diesen doch nur akustisch zu fassenden, vielleicht auch geistreichen musikalischen Scherz. *Hermann Abendroth* stand vor dem Orchester, dem er außer jenem Honegger noch eine höchst eindrucksvolle, ernst und erhaben intendierte Interpretation von Anton Bruckners d-moll-Sinfonie entrang. *Otto Voß*, der Heidelberger Pianist und Komponist, spielte sein neues Klavierkonzert in b-moll, ein Produkt einer gewissen kraftgenialischen Überspannung. Voß spielte dieses schwierige Stück, wie nur der Komponist, wenn er zugleich ein Klavierspieler von Rang ist, wie dieser aus Leschetizkys Meisterschule hervorgegangene Künstler, es zu spielen vermag.

Außer Liederabenden von *Karl Erb* und *Heinrich Schlusnus*, Gastproduktionen des *Léner* und des *Guarneri-Quartetts* gehörte die gesamte Konzerttätigkeit dem Gedenken an den unvergänglichen Namen Beethoven. Die musikalische Akademie feierte mit der 9. Sinfonie, der *Richard Lert* das Beethovensche Violinkonzert vorausgehen ließ, das unser junger Konzertmeister *Max Kergl* mit schönem warmem Ton spielte. Eine Reihe Kammermusikaufführungen, von demselben Künstler als Primarius geführt, zeigte Beethoven als Meister der Sonate, des Streichquartetts, des Streichquintetts und des Septetts.

Unter all den Beethoven-Feiern, die unser Musikleben reichlichst gab, verdient ein Nachmittag, den die von *Arnold Schattschneider* geleitete *Volks-Singakademie* bot, schon wegen seines aparten Programmes hervorgehoben zu werden. Der elegische Gesang, den Beethoven an dem Grabmal einer verehrten Freundin gesungen haben wollte, erklang in seiner edlen Feierlichkeit, die Posaunen-Equale, die den Leichenkondukt des in die Unsterblichkeit Eingegangenen einstens umklangen, gemahnten an den Tag der Trauer. Das italienisierende Terzett »Tremate empi« erinnerte an die einstigen formalistischen Abhängigkeiten, denen auch Beethoven Tribut zahlen mußte.

In einem Beethoven und Brahms gewidmeten Konzert des Liederkranzes hörte man unter *Max Sinzheimers* Leitung nach langer Pause wieder einmal den Brahmsschen »Rinaldo« und gedachte der oftmaligen Annäherungsversuche, die Brahms an das Schaffensgebiet der Oper einstens gemacht hat. Immer wieder tauchte der Plan und die Lust, es mit einer Oper zu versuchen, in Briefen und in Gesprächen auf. Sieht man sich daraufhin diesen »Rinaldo« an, so gewahrt man außer einigen kleinen Florestan-Leonore-Anklängen eigentlich nur *eine* Stelle, die ganz von ferne an den Musikdramatiker gemahnen könnte. Es ist dies die berühmte Des-dur-Stelle, da Rinaldo in dem diamantnen Schild, der ihm vorgehalten wird, das Bild seiner eigenen Niedrigkeit schaudernd erblickt. Ein kleiner Fingerzeig für die stilistische Wendung, die ein Opernschaffen Brahms' etwa genommen haben würde.

Da merkt man einem anderen Meister das Theater, das eingeborene Theaterblut doch auf jeder Zeile seines Notentextes an: Verdi, der in seinem »Requiem« der Kirche mit ganzem Herzen, mit ganzer Seele ergeben ist, aber doch nie vergißt, daß er einen langen Weg durch die Opernliteratur gemacht hat, ehe er in dem Schoße der alleinseligmachenden Mutter sein Haupt bergen konnte. In einer klangschönen Vermittlung durch den Musikverein unter *Richard Lerts* Stab erstand das sinnenfrohe, temperamentvoll die Schrecken des jüngsten Tages malende Werk in einer blutvoll warmen Wiedergabe.

Wilhelm Bopp

MEININGEN: An der Spitze der Meininger *Landeskapelle* steht seit Beginn dieses Konzertwinters der jugendliche Kapellmeister *Heinz Bongartz*. Er wurde nach Peter Schmitz' Weggang nach Dessau unter zahlreichen Bewerbern einstimmig für diesen Posten ausersehen. Nach Verlauf der ersten Saisonhälfte kann gesagt werden, daß man sich in den Erwartungen über seine künstlerischen Qualitäten nicht getäuscht hat. Alle musikalischen Veranstaltungen erfreuten sich eines guten Besuches, der mit auf das Pluskonto des neuen Kapellmeisters zu setzen ist. Bei den Programmaufstellungen war nicht die Sucht nach Ur- und Erstaufführungen maßgebend, sondern das Bestreben, die wertvollsten Werke unserer anerkannten Konzertliteratur in solider Aufführung den Hörern zu vermitteln. In den vier ersten Abonnementskonzerten hörten wir u. a. Tschaikowskijs 6. Sinfonie, Schumanns Klavierkonzert a-moll (von H. Bongartz selbst sehr schön gespielt), Richard Strauß' sinfonische Fantasie »Aus Italien«, Rimskij-Korssakoffs »Scheherezade«, Brahms' 3. Sinfonie, Haydns G-dur-Sinfonie und G. Mahlers 4. Sinfonie. Leider ist der Streichkörper der Landeskapelle zahlenmäßig gegen früher stark zusammengeschmolzen. Bei aller Mühe, auch damit an Klangfülle das Höchstmögliche zu erlangen, muß unablässig danach getrachtet werden, dem sparsamen Thüringer Staat die Mittel für eine wesentliche Verstärkung abzutrotzen. Meiningens glanzvolle Vergangenheit hat schließlich ein Recht darauf.

An Neuheiten wurde geboten: Serge Prokofieffs sinfonische Suite aus »Die Liebe zu den drei Orangen« und *Georg Jokls* Nachtmusik für Streichorchester und Harfe. Während letztere wegen ihres mondbeglänzten Stimmungszaubers empfänglichen Herzen recht lieblich einging, war Prokofieffs programmatische Musik nicht in allen Teilen gut genießbar. Eine rhythmisch elastische und dynamisch sorgfältig schattierte Wiedergabe fand Mahlers 4. Sinfonie, bei der durch die Kölner Sopranistin *Gisela Derpsch* die kindlich-heitere Wunderhorn-Poesie des letzten Satzes aufs reizvollste zur Darstellung kam. Durch ihre ausdrucksvolle Deutung wurden auch W. Braunfels' »Chinesische Gesänge« zu einem musikalischen Gewinn. Mit dem Violinkonzert D-dur von Mozart führte sich der neue Konzertmeister *A. Reichel* vorteilhaft ein.

Als Chordirigent zeigte Kapellmeister H. Bongartz mit der Pfitznerschen Chorkantate »Von deutscher Seele« sehr beachtliche Führereigenschaften. Die künstlerische Gestaltung dieses Bekenntnisses zu deutschem Wesen war getragen von liebevoller Hingabe an die Stimmungskraft der Tonsprache. Der Gehalt des Eichendorffschen Spruchgedankens kam durch den »*Singverein*« und das ausgezeichnete Solistenquartett (*Gisela Derpsch*-Köln, *Elli Sendler*-Berlin, *August Richter*-Köln und *Ernst Osterkamp*-Leipzig) zu eindringlicher Wirkung. In einem außerordentlichen Konzert zum »Gedächtnis der Gefallenen« erfuhren eine Trauersinfonie von Loccatelli und Händels Orgelkonzert F-dur (Organist *König*) ihre hiesige Erstaufführung. *August König*

MÜLHEIM (Ruhr): *Paul Scheinpflug*, seit Jahren der tapferste Wegbereiter *Joseph Meßnerscher* Kompositionen, hob im 6. Sinfoniekonzert fünf sinfonische Gesänge (nach rhapsodischen Dichtungen von W. Hendel) für Sopran und Orchester (op. 24) erfolgreich aus der Taufe. Die Arbeit, deren Teile gleich dem Mahlerschen Lied von der Erde innerlich verwachsen sind, weitet das Ausdrucksempfinden ins Metaphysische und gibt inmitten reicher eigenwilliger Klangspiele bei bewußter Zucht nach der Seite des Linearen bildhaft lyrische Stimmungen. *Amalie Merz-Tunner* weckte die exponierten Gesangssoli taufrisch und stark verinnerlicht zum Leben. Auch im Orchester ließ Scheinpflug technische Akkuratesse mit einer weisen Spiegelung der Herzenserlebnisse harmonieren. Wenn trotz dieses hochkultivierten Dienstes am Werk eigentlich nur die letzten drei Sätze sieghaft durchs Ziel gingen, so mag der Grund in glücklicherer Inspiration zu suchen sein. Nicht ohne innere Absicht hatte Scheinpflug Mahlers Vierte der Uraufführung angereiht, deren harmlose Beschaulichkeit gewinnträchtig lebendig wurde. Einleitung des interessanten Abends war Strawinskijs Suite aus dem Ballett »L'oiseau de feu«. Glutende Koloristik und dämonisch beeinflußte rhythmische Bewegung triumphierten in wirbelnd virtuos behandelter Deutung über jegliche Gefühlsregung. Eine mustergültige Aufführung der Pfitznerschen romantischen Kantate »Von deutscher Seele« ehrte die großen Chorerziehungserfolge Scheinpflugs, die gerade hier auf dem Wege lyrischer Einfärbung das weiche ausgiebige Stimmenmaterial der Mülheimer Chorvereinigung zu rechter Wirkung bringen konnte. In *Lotte Leonard*, *Hilde Ellger*, *Anton Maria Topitz* und *Hermann Schey* war ein Solisten-

quartett von Rang gewonnen. Eine Überraschung bedeutete das Erscheinen *W. v. Waltershausens* am Dirigentenpult. Der feinsinnige Münchener Musiker machte mit seiner Komposition »Hero und Leander« bekannt und hatte Gelegenheit, die kunstvoll gefügten melodischen Bögen in wundervoller Meißelung mit einer Art Märchenzauber zu tränken. Nebenher schwärmte Scheinpflug in Dvoraks sinfonischer Dichtung »Aus der Neuen Welt«, während Konzertmeister *Grevesmühl* als souveräner Virtuose bei Tschaikowskijs D-dur-Violinkonzert verweilte. Ein Richard Strauß-Abend führte u. a. die anheimelnde Tanzsuite glückhaft ein. Wie ernsthaft Scheinpflug die alten Schätze der Tonkunst pflegt, bewies er durch die vorbildliche verinnerlichte Ausleuchtung der Unvollendeten Schuberts und der Siebenten Beethovens. *Margarethe Wit* (Berlin) ließ ihre blendende Technik und ein glühendes Temperament in Liszts Es-dur-Klavierkonzert großzügig spielen. In Kammerkonzerten begegnete man dem unermüdlich Tradition und Moderne berücksichtigenden *Grevesmühl-Quartett*. Die Einführung des Klavierquartetts (op. 18) von August Bungert ließ die mutige pianistische Kunst des Duisburger Musikers *Heinz Eccarius* in helles Licht treten. Ein großer Abend war weiterhin mit der Verpflichtung des Berliner Klaviervirtuosen *Jascha Spiwakowsky* und der Sopranistin *Rose Walter* gesichert. Innerlich reich beschenkt kehrte man endlich von einem Gastkonzert des *Münchener Domchores* unter der Leitung *Ludwig Berberichs* heim. Er sang den Hörern ein Dutzend a cappella-Chöre alter Meister in abgeklärtem Vortragsstil. Die wertvolle Stadthallenorgel wurde von keinem Geringeren als *Hans Bachem* (Köln) mit Werken von Bach, Händel und Reger geweiht.

Max Voigt

NÜRNBERG: Nachdem das Konzertieren heute für den Einzelnen in den meisten Fällen eine rein wirtschaftliche Frage geworden ist, haben die Chorvereinigungen mit ihren jeweiligen Verpflichtungen von Solisten und ihrer Programmgestaltung einen wesentlichen Anteil an der Förderung neuer Musik. Der *Nürnberger Madrigalchor* (Leitung *Otto Döbereiner*) hatte in seinem letzten Konzerte einen wesentlichen Teil des Abends dem Schaffen *Erwin Lendvais* gewidmet. Bei dieser Gelegenheit bekam man als *Uraufführung* die »Monumenta gradualis« opus 37 zu hören. Auch in diesem Werk baut Lendvai ganz auf der Diktion der alten Meister auf. Im durchsichtigen dreistimmigen Satz hat er aus den Elementen des Volkslieds und Chorals auf strenger diatonischer Grundlage seine eigene Note als meisterlicher Satztechniker in einer organisch gewachsenen Polyphonie vortrefflich gewahrt. Eine gewisse Wesensverwandtschaft mit den »Sieben Wünschen« Lendvais opus 28, die ebenfalls an diesem Abend neben dem »Minnenspiegel« op. 22 zur Aufführung gelangten, ist unverkennbar. Mit englischen und niederländischen Madrigalen, sowie einer köstlichen Auslese altdeutscher Volkslieder befestigte der *Hardörferchor* wieder seinen Ruf als eine der besten deutschen Chorvereinigungen mittleren Formates. Auch der junge *a cappella-Chor* unter *Willi Esche* ließ mit einer Reihe kleiner Regerscher Chöre bzw. Bearbeitungen einen erfreulichen Fortschritt erkennen. Einige Vertonungen von Fritz Lubrich und R. Trunk, die an diesem Abend gleichfalls erstmalig zu Gehör kamen, fielen daneben erheblich ab. Von den Leistungen der Nürnberger Instrumentalisten ist vor allem das Beethovensche Es-dur-Konzert der Pianistin *Kahl-Decker* zu nennen. Von den jüngeren Talenten sind die Klavierabende *Laura Gagstetters* und *Karl Rasts* mit Werken von Baußnern, Heuer, Haas, Jul. Weismann und Dukas bemerkenswert. Im benachbarten Fürth machte *Ed. Mörike* als Leiter der *Dresdner Philharmoniker* im Philharmonischen Verein mit Ravels Zigeunerrhapsodie bekannt. Ein äußerliches, aber geschickt gemachtes Virtuosenstück, mit dem sich der begabte Konzertmeister *Stefan Frenkel* einen schönen Erfolg erspielte. Die Aufführung eines Cherubinischen Requiems durch den *Fürther Lehrergesangverein* (Leitung: *Anton Hardörfer*) wurde mit großem Beifall aufgenommen. *Wilhelm Matthes*

PARIS: Die Mehrzahl der großen Konzerte hat ihre Spielzeit mit Beethoven-Feiern beschlossen. Nur die Straram-Konzerte dauern noch fort und widmen sich moderner Musik. Von ihren Erstaufführungen seien erwähnt: Philipp Jarnachs »Cloches du matin«, »Danses« von Le Flem, »Mouvements perpétuels« von Poulenc, ein Divertimento von Larmanjat, Darius Milhauds Musik zu »Agamemnon« von P. Claudel, die dritte Sinfonie von Szymanowsky »Chant du matin« mit einem Tenorsolo (*Moutia*), die amüsante »Boccacerie« von Delvincourt (nach dem berühmten Dekameron), Debussys »Cathédrale engloutée«, von Henri Büsser für Orchester bearbeitet, eine

Partita von Alfredo Casella. — Die Pasdeloup-Konzerte brachten eine vollständige Aufführung von César Francks »Béatitudes« und die Colonnes die »Fioretti de Saint-François d'Assise« unter Leitung ihres Komponisten *Gabriel Pierné* zu Gehör. — In dem von der »*Société des Instruments à vent*« gemeinsam mit dem *Roth-Quartett* veranstalteten Konzert kam Schuberts Oktett op. 106, Mozarts Divertimento (Köchel 251), sowie zwei neue Werke zu Gehör: eine Sonate für Flöte und Piano von *Erwin Schulhoff* mit *Leroy* und dem Autor als Interpreten, und eine Serenade für Streich- und Bläserquintett und Harfe von *Bernhard Sekles*. Im Konzert der »Revue musicale« vermittelte uns *Prokofieff* ein neues Quintett. *J. G. Prod'homme*

PLAUEN i. V.: In einem weltlichen und einem geistlichen Konzert wurden Arbeiten von *Kurt Driesch uraufgeführt*. Driesch, ein Sohn des berühmten Leipziger Philosophen, steht am Anfang seiner Musikerlaufbahn. Als Opus 1 kam ein Trio für Orgel und zwei Geigen zur Aufführung, das aus der vollen Empfindung einer jugendlichen Seele heraus geschrieben, mehr durch Wärme der Aussprache als durch Wohlüberlegtheit der Form einnahm. Wertvoller erschien ein Liederzyklus für Sopran und Klavier nach chinesischen Gedichten. Driesch ist so geschmackvoll, nur leise in seiner Musik zu »chinesieren«; im übrigen aber den Gefühlsgehalt der Verse in Tönen nach- und ausklingen zu lassen. Erwies schon das Orgeltrio in seiner seltenen Zusammenstellung Klangsinn, so wirkte er sich besonders aus in zwei geistlichen Liedern, in denen zur Orgelbegleitung noch die Geige tritt. *Ernst Günther*

SALZBURG: Die schon wiederholt angekündigte *Uraufführung* der großen *Jugendmesse Carl Maria v. Webers* fand nun am 24. April im Salzburger Dom statt. Das Werk wurde bekanntlich vom Komponisten selbst als verloren betrachtet und ungefähr vor Jahresfrist von dem Bibliothekar der Wiener Nationalbibliothek, Dr. *Constantin Schneider*, im hiesigen Museum Carolino Augusteum entdeckt, redigiert und in Druck gegeben. Die ganz seltsame Geschichte dieses Werkes, die hier zu erörtern nicht Raum ist, rechtfertigt es vollkommen, daß Salzburg die Erstaufführung für sich beansprucht hat. Wiewohl die Messe von Weber selbst für den Salzburger Dom bestimmt war, da sie dem seinerzeit regierenden Fürsten, dem Erzbischof Hieronymus Colloredo, gewidmet ist, wollte sie sich infolge ihrer bescheidenen Instrumentation den gewaltigen Raummaßen dieses Gotteshauses nicht recht anpassen. Domkapellmeister *Josef Meßner* war während der Einstudierung und der Aufführung mit Eifer und Hingabe bei der Sache und bemühte sich, die Schönheiten des Werkes, die besonders an die dramatischen Partien geknüpft sind, ins beste Licht zu setzen. Er fand in den Solisten (den Damen *Gehmacher-Kehldorfer* und *Wolf* und den Herren *Narobe* und *Straudi*), dem Domchor und dem Orchester verständnisvolle Mitarbeiter. — Man würde natürlich Weber einen schlechten Dienst erweisen, wollte man diese Messe seinen Meisterwerken beizählen. Sie ist die Arbeit eines im Aufstreben begriffenen Talents, der man die Schule noch gar sehr anmerkt, obwohl sich da und dort ganz deutlich schon Züge zeigen, die den nachmaligen Meister verraten, aber doch eben wieder den Meister der *Oper*, nicht einen Künstler, dessen eigentlichstes Ausdrucksfeld die Kirchenmusik ist. *Roland Tenschert*

WIESBADEN: In den Zyklus-Konzerten des Kurorchesters zeichnete sich *Hans Weisbach* als Gastdirigent durch eine schwungvolle Interpretation des erstmalig hier aufgeführten »König David« von Honegger aus, mit Erfolg warb auch die erfreulich gereifte Kunst *Rudolf Bergmanns* für Prokofieffs hier noch unbekanntes Violinkonzert in D-dur. *Carl Schuricht*, der mit Mahlers Zweiter in der Berliner Philharmonie einen so außergewöhnlichen Beifall erzwang, bewährte an der alten Stätte seiner Wirksamkeit, durch das reife Spiel *Bronislaw Hubermans* unterstützt, mit einem Tschaikowskij-Abend die Vielfalt seiner musikalischen Deutungsgabe. Sehr lebhaften Anklang fanden die »Völker in Liedern« des Bassisten *Heinrich Hermanns*: aus allen Zeiten und Zonen stellte er eine Auswahl zum Teil nachgedichteter Volksweisen zusammen, die in das übliche Konzertprogramm eine erfreulich neue Note bringen.

Emil Höchster

NEUE OPERN

Heinz Tiessen hat ein dramatisches Chorwerk »Ein Frühlingsmysterium« fertiggestellt, das in der *Volksbühne* (Theater am Bülowplatz), *Berlin*, zur *Uraufführung* gelangen wird.

Kurt Weill beendete ein neues zweiaktiges, abendfüllendes Werk, »Na und?« betitelt, das von der *Dresdener Staatsoper* zur *Uraufführung* in der nächsten Spielzeit erworben wurde.

Hans Albert Mattausch hat eine dreiaktige Oper »Raffael« vollendet, deren Text von *Ferdinand Jansen* stammt.

OPERNSPIELPLAN

KIEL: Puccinis lyrische Oper »Schwalbe«, 1917 in Wien uraufgeführt, ist vom *Stadttheater* zur *alleinigen deutschen Uraufführung* erworben worden.

TURIN: In der nächsten Spielzeit des *Teatro di Torino* werden zum erstenmal die Opern »Madonna Imperia« von *Franco Alfano*, sowie die musikalische Fabel in drei Akten *La Fata Malerba* von *Vittorio Gui* aufgeführt, der auch Orchesterdirektor der kommenden Saison sein wird.

WIESBADEN: Intendant Paul Bekker erwarb für die nächste Spielzeit *Arnold Schönbergs* »Erwartung« zur *reichsdeutschen Uraufführung*.

* * *

Ernst Kreneks »Jonny spielt auf« ist für die nächste Spielzeit von einer Anzahl Bühnen angenommen worden. Das Werk kommt u. a. in Berlin, Prag, Hamburg, Wiesbaden, Krefeld, Karlsruhe, Dortmund, Dessau, Breslau zur Aufführung.

KONZERTE

BERLIN: Erich Kleiber hat für die *Sinfoniekonzerte der Staatsoper Emil Peeters'* Präludium und Fuge zur *Uraufführung* angenommen.

—: *Wolfgang Jacobi* hatte mit seinem durch die Kammermusikvereinigung des Vereins ehemaliger Hochschüler zur *Uraufführung* gebrachten Streichquartett d-moll op. 14 starken Erfolg.

BERNBURG a. S.: *Beethoven-Feier.* Zusammen mit dem Bach-Verein (Cöthen), dem hiesigen Lehrer- und Oratorienverein wurde unter Leitung von *Fritz Bollmann* eine eindrucksvolle, weit über den Rahmen einer Mittelstadt hinausgehende Aufführung der *Missa solemnis* geboten. Solisten waren das *Berliner Vokalquartett*, Orchester das *Hallesche Sinfonieorchester*.

GREIFSWALD: Unter Leitung von *Erich Peter* kam im Rahmen der Sinfoniekonzerte *Paul Ertels* sinfonische Dichtung »Belsazar« zur hiesigen Erstaufführung.

FLENSBURG: Das *städtische Orchester* veranstaltete im April unter Leitung von *Kurt Barth* ein dreitägiges *Beethoven-Fest*.

NÜRNBERG: *Felice Hüni-Mihaczek* (München) brachte neue Lieder von *Wilhelm Matthes* nach Gedichten von Hermann Hesse und Ricarda Huch zum erstenmal mit großem Erfolg zur Aufführung.

* * *

Das *Berliner Philharmonische Orchester* trat Anfang Mai wiederum unter Leitung von *Wilhelm Furtwängler* eine Tournee durch Deutschland, Dänemark, Tschechoslowakei, Österreich und die Schweiz an. Unmittelbar anschließend an diese Tournee wirkt das Orchester unter Wilhelm Furtwänglers Leitung auch in dem von der Stadt *Heidelberg* veranstalteten dreitägigen *Beethoven-Fest* mit.

TAGESCHRONIK

Das musikalische Programm des in den Tagen vom *12. bis 16. Juni* in *Krefeld* stattfindenden *Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins* wird folgendermaßen lauten: Sonntag, 12. Juni: *I. Orchesterkonzert*: Paul Kletzki, Sinfonie d-moll. Wilhelm Petersen, Hymne für Chor und Orchester (Uraufführung). Philipp Jarnach, Morgenklangspiel für Orchester. Manfred Gurlitt, Konzert für Klavier und Orchester (Uraufführung). Kurt Weill, Quodlibet für Orchester. — Montag, 13. Juni: *II. Orchesterkonzert:* Hans F. Redlich, Concerto grosso für Orchester (Uraufführung). Fr. W. Lothar, »Astarte«, Hymnen und Tänze für Orchester (Uraufführung). Othmar Schoeck, »Trommelschläge« für Chor und Orchester. Heinz Tießen, Ouverture zu einem Revolutionsdrama für Orchester. Arthur Willner, »An den Tod« für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester (Uraufführung). Rudolf Siegel, Variationen über »Prinz Eugen« für Männerchor und Orchester (Uraufführung). — Dienstag, 14. Juni: *Oper:* Rudi Stephan, »Die ersten Menschen«, Oper in zwei Aufzügen. — Mittwoch, 15. Juni, vormittags: *Kammerkonzert:* Artur Schnabel, II. Streichquartett. Ludwig Weber, Begleitete und unbegleitete Chöre (Ur-

aufführung). Nikolai Lopatnikoff, Sonatine für Klavier. Ernst Pepping, Konzert für Bratsche mit Begleitung von 2 Ob., 2 Fag., 2 Tromp., 2 Pos. und 4 Solokontrabässen (Uraufführung). Hans Gal, »Epigramme«, fünf Madrigale für gemischten Chor a cappella (Uraufführung). Abends: Hauptprobe zum III. Orchesterkonzert (Chorkonzert). — Donnerstag, 16. Juni: *III. Orchesterkonzert* (Chorkonzert). Franz Liszt, »Christus«.

Anläßlich des Musikhistorischen Kongresses fand in *Wien* unter Vorsitz Dr. Wolfheims die *Tagung der Deutschen Musikgesellschaft* statt. Nach Erledigung interner Vereinsangelegenheiten teilte Prof. Dr. Kroyer (Leipzig) mit, daß im Rahmen der wissenschaftlichen Publikationen der Gesellschaft auch in der nächsten Zeit die Neuausgabe verschiedener alter Meister fortgesetzt wird, so besonders von Guilleaume de Machout und Claudio Monteverdi. Prof. Dr. Abert betonte dazu, daß diese geplanten Arbeiten weit über das hinausgehen, was die Deutsche Musikgesellschaft sich am letzten Kongreß in Leipzig als Aufgabe gestellt hat. — In der Schlußsitzung des Musikhistorischen Kongresses wurde beschlossen, eine Kommission zur Vorbereitung der Gründung einer Internationalen Vereinigung der Musikgesellschaften einzusetzen. Als Tagungsort dieser Kommission wurde Basel bestimmt.

Am 3. April fand in *Berlin* die aus allen Teilen des Reiches besuchte *Hauptversammlung der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* statt. Bei der Vorstandswahl wurden die durch Auslosung ausscheidenden Herren Dr. *Richard Strauß* und Dr. *Julius Kopsch* einstimmig wiedergewählt. In den Beirat wurden neu- oder wiedergewählt die Herren *Siegmund v. Hausegger* (München), *Max v. Schillings* (Berlin), *Ewald Straesser* (Stuttgart), *Hermann Bischoff* (München), *Max Trapp* (Berlin).

Interessengemeinschaft zwischen dem Deutschen Sängerbund und dem Allgemeinen Deutschen Musikverein: Die beiden Verbände haben ein Abkommen getroffen, nach dem der ADMV ohne den Männergesang von seinen eigenen Programmen grundsätzlich auszuschließen, im allgemeinen die bei ihm eingereichten Werke begutachten und die von ihm für wertvoll gehaltenen dem DSB empfehlen wird. Diese Praxis wurde dieses Jahr erstmalig befolgt. In den Tagen vom 2.—4. Juli 1927 und dann von 1929 alljährlich findet eine »Nürnberger Sängerwoche« statt, auf der die moderne Literatur für Männerchorgesang zur Aufführung gelangen wird.

Tagung für Privatmusikunterricht in Dortmund: Von nah und fern waren viele Teilnehmer herbeigeeilt, um diese Tagung mitzumachen, die vom 21.—23. April stattfand. Sie begann mit Eröffnung und Begrüßung im stilvollen alten Rathaussaal, bei der Geheimrat *Gürich* (Berlin) und *Arnold Ebel* (Berlin) eröffneten. Dann sprach *H. W. v. Waltershausen* (München) über die Vorzüge des Musikunterrichts im deutschen Volk und *Arnold Ebel* über den bekannten Erlaß des preußischen Ministeriums sowie über künstlerische, wirtschaftliche und organisatorische Fragen des Privatmusiklehrer-Berufs, in praktischer Hinsicht. Ein *Konzert* in der schönen, alten Reinoldikirche war der Höhepunkt des Festes. Der *Westfälische Madrigalchor* unter Führung von *Carl Holtschneider* sang die große, schwierige »Deutsche Vesper« op. 72 von *Josef Haas* zum erstenmal; *Gerard Bunk* (Orgel) und *Henri Marteau* bestritten den instrumentalen Teil. Alles gelang musikalisch und technisch hervorragend. Der zweite Tag brachte bedeutsame Vorträge von Prof. *Leo Kestenberg*, Geheimrat *Gürich* und Oberregierungsrat *Günther* (sämtlich Berlin), Direktor *Gumprecht* (Bonn) und Dr. *Meyer-Reinach* (Hamburg) über die Grundfragen der Tagung. Am letzten Tag sprachen u. a. Studienrat *Galle* (Dortmund) über Schul- und Privatmusik, *Walter Höhn* (Hannover) über die Aufgaben der staatlichen Musikberater und *Maria Leo* (Berlin) über Ausbildung und Fortbildung; ferner wurden Gehörbildung, Klavierunterricht, Gesang und allgemeine Ziele des Unterrichts in Betracht gezogen.

Vom 7.—9. Juni wird in *Berlin* vom *Bund deutscher Musikerzieher* der *erste deutsche Kongreß für Schulmusik* abgehalten. Auskunft durch die Geschäftsstelle des Bundes, Berlin-Tempelhof, Albrechtstr. 41.

Unter dem Vorsitz Professor *Wilhelm Doegens*, des Schöpfers der Berliner Lautbibliothek, ist eine internationale Vereinigung ins Leben gerufen worden, die den Zusammenschluß aller an den Problemen des Lautwesens interessierten Kreise erstrebt. Ihre Aufgabe sieht sie in der Förderung des Lautwesens auf den Gebieten der Sprachwissenschaft, der Medizin und Vererbungswissenschaft, der Zoologie, der Kriminalistik, weiter im Unterricht, in Musik und Bühnenkunst und schließlich in kultureller und volksbildnerischer Beziehung.

In *Berlin* hat sich eine *Gesellschaft für phonetische Kritik* konstituiert. Die Gründer sind: Guido Bagier, Rudolf Lothar, Klaus Prings-

heim, Richard H. Stein, Frank Warschauer, Karl Westermeier. Die Gesellschaft wird demnächst mit Vortrags- und Diskussionsabenden an die Öffentlichkeit treten.

Die 3. *Tagung für deutsche Orgelkunst* in Freiberg i. Sa., die in der Pfingstwoche stattfinden sollte, ist auf Anfang *Oktober* verlegt worden.

* * *

Faschismus und Musik. Eine auf das Einladungsmanifest von mehr als 50 italienischen Komponisten und ausübenden Musikern gestützte Versammlung in *Bologna* hat sich selbst als den Ausgangspunkt einer neuen Ära des italienischen Musiklebens bezeichnet. Das Wort hat eine dreifache Bedeutung. Zunächst will man eine Berufsorganisation der Musiker ins Leben rufen, wie sie in Deutschland der Allgemeine Deutsche Musikverein darstellt. Zweitens will man diesen Verein und seine ganze Wirksamkeit dem politisch-körperschaftlichen Organisationsideal des faschistischen Staates eingliedern. Drittens will man zeigen, daß das Ausland mit Unrecht Italien nur als das Land der Oper betrachtet und daß auch die Sinfonie und die Orchestermusik im allgemeinen einen Primat beanspruchen kann. Nur diesem dritten Punkt seien hier einige Worte gewidmet. Die Beurteilung der politisch-sindakalistischen Betätigung der italienischen Musiker im Rahmen des faschistischen Staates und seiner »Körperschaft der Intellektuellen« liegt außerhalb des Rahmens der Zeitschrift.

Die italienischen Klagen über die Verkennung der Leistungen auf dem Gebiet der Sinfonie werden von jeher mit Vorliebe verknüpft mit Anschuldigungen Deutschlands. Man behauptet, daß die deutsche Kunstwelt gestützt auf die »zehn ehernen Säulen des Sinfonietempels«: Händel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann, Brahms die italienischen Sinfoniker verkenne und herabsetze. Dem muß entschieden widersprochen werden. Wer wie Schreiber dieser Zeilen über eine fast 40jährige Erfahrung im Konzertbesuch verfügt, weiß, daß Ausgrabungsversuche älterer italienischer Orchesterwerke vor dem Krieg in weit größerer Zahl in Deutschland als in Italien selbst gemacht wurden. Ebenso gibt es in Deutschland weit mehr musikwissenschaftliche Monographien und Studien über italienische Sinfoniker als in Italien. Beides beweist das künstlerische und wissenschaftliche Interesse anstatt der angeblichen herabsetzenden Verkennung. Umgekehrt erinnere ich mich, daß vor etwa zwanzig Jahren der Kapellmeister Giuseppe Martucci in den römischen Augusteokonzerten sich zur Aufgabe setzte, ältere und neuere italienische Sinfoniewerke in jedem Konzert grundsätzlich zur Aufführung zu bringen. Allein schon nach wenigen Konzerten scheiterte der Versuch vollständig, sowohl an dem Mangel an geeigneten Werken als an der gänzlichen Interesselosigkeit des Publikums. Aus alledem ergibt sich, daß es durchaus nicht nötig ist, der neuen italienischen Musikbewegung anstatt einer gesunden nationalen, eine weniger gesunde nationalistische Grundlage zu geben. Man macht Propaganda für die heimische Musik durch Hervorbringung und Aufführung guter Werke. Wenn die starke Organisation des Faschismus das erleichtert, dann wird das deutsche Musikleben das erste sein, sich dieser Erscheinung zu freuen. Und die Tatsache, daß an der Spitze der italienischen Bewegung ein so federgewandter Kenner des deutschen Musiklebens steht wie Alfredo Casella, erweckt in dieser Hinsicht gute Hoffnungen. *Maximilian Claar*

Am 1. Oktober ds. Js. kommen zwei Stipendien der *Felix Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung* für befähigte und strebsame Musiker zur Verleihung. Jedes derselben beträgt 1500 Mk. Das eine ist für Komponisten, das andere für ausübende Tonkünstler bestimmt. Bewerbungen bis 1. Juli ds. Js. Näheres durch das Sekretariat der staatlichen akademischen Hochschule für Musik (Berlin-Charlottenburg, Fasanenstr. 1).

Die Vertreterversammlung des Bezirksverbandes Rheinland des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer in *Koblenz* beschloß, eine *Beethoven-Stiftung* zu errichten, aus deren Mitteln alle zwei Jahre ein *Preis für schaffende Musikkünstler* verteilt werden soll, der zur Bestreitung der Kosten der Herausgabe eines von der Verwaltung der Stiftung für würdig befundenen Werkes bestimmt sein soll.

Auf der *Internationalen Musikausstellung* in *Genf* wird ein *Wettbewerb für Geigenbauer* stattfinden. Zugelassen sind alle Geigen neuer Herstellung. Für die drei besten Erzeugnisse sind goldene Medaillen ausgesetzt.

Unter alten Notenbeständen des *Dresdner Kreuzchores* hat sich ein handschriftliches Exemplar der *Lukas-Passion von Heinrich Schütz* gefunden. Das Werk zählt sechzehn, zum Teil dramatisch äußerst bewegte Chöre.

Die *Wiener National-Bibliothek* hat eine Reihe bisher unbekannter Handschriften aus dem

Nachlaß *Anton Bruckners* erworben. Darunter befindet sich eine bisher unbekannt gebliebene Fassung der 4. Sinfonie, ferner Notizbücher und Kalender mit persönlichen Bemerkungen.
Auf der Frankfurter Ausstellung »Musik im Leben der Völker« vom 11. Juni bis 28. August d. J. wird auch *China* vertreten sein. Den Aufbau dieser Gruppe hat der Sinologe Professor Dr. *Wilhelm* übernommen.

* * *

Arnold Schering, ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der Universität Halle-Wittenberg, einer der bedeutendsten deutschen Musikgelehrten, ist *50 Jahre* alt geworden.
Toscanini ist für die nächste Spielzeit vom *Neuyorker Philharmonischen Orchester* verpflichtet worden.
Kapellmeister *Robert Heger* von der Wiener Staatsoper wurde zum *Professor* ernannt.
Issai Dobrowen ist als Generalmusikdirektor an die bulgarische *Staatsoper* in *Sofia* berufen worden. — *Paul Pella* vom Stadttheater Dortmund geht als Erster Kapellmeister und musikalischer Oberleiter an das *Aachener Stadttheater*. — Als Nachfolger Latzkos ist *Ernst Nebbe* vom Landestheater in Braunschweig zum 1. Kapellmeister des *Deutschen Nationaltheaters in Weimar* gewählt worden. — Für die aus dem Verbande der *Berliner Städtischen Oper* ausscheidenden Dirigenten Fritz Zweig und Wilhelm Franz Reuß wurden *Robert Denzler* vom Züricher Stadttheater und *Georg Sebastian* vom Leipziger Stadttheater verpflichtet.
Die Stadt *Baden-Baden* hat den Dirigenten der Sinfoniekonzerte und Leiter des gesamten städtischen Musikwesens *Ernst Mehlich* zum *Generalmusikdirektor* ernannt.

AUS DEM VERLAG

Am 13. April beging der Inhaber des Leipziger Musikverlages Max Brockhaus, Herr *Max Brockhaus* seinen 60. *Geburtstag*. Namhafte Komponisten neuerer Zeit, wie Engelbert Humperdinck, Hans Pfitzner, Siegfried Wagner, Eugen d'Albert usw., fanden bei ihm verständnisvolle Förderung. Brockhaus ist Vorsitzender der Gewandhaus-Konzertdirektion und der Sachverständigenkammer für Werke der Tonkunst in Sachsen.
Der Verlag *Anton J. Benjamin, Leipzig-Milano*, veröffentlicht unter Mitwirkung von *Emil v. Sauer, Edmund Parlow, Martin Frey, Otto Singer* u. a. eine *Elite-Edition*, die folgende Bände enthält: Bach, Italienisches Konzert; César Franck, Präludium, Aria und Finale; Mendelssohn, Lieder ohne Worte; Cramer-Bülow, Etüden; Vieuxtemps, op. 38, Ballade et Polonaise; Mazas op. 38, 12 leichte Duos; Wohlfahrt op. 45, 60 Etüden.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: Der Musikschriftsteller Dr. *Leopold Schmidt* ist im Alter von 67 Jahren einem Darmleiden erlegen. Schmidt begann seine Laufbahn als Kapellmeister. 1895 promovierte er zum Dr. phil. Seit 1897 wirkte er als Musikkritiker am »Berliner Tageblatt« und wurde als einer der bedeutendsten Fachkenner geschätzt. Neben seiner journalistischen Tätigkeit verfaßte er eine Reihe ausgezeichneter Bücher, unter denen besonders »Die Geschichte der Märchenoper«, seine Biographien »Mozart« und »Haydn«, »Die Meister der Tonkunst des 19. Jahrhunderts«, »Aus dem Musikleben der Gegenwart«, »Geschichte der Musik im 19. Jahrhundert« hervorragen. Auch eine Reihe von Kompositionen hat Schmidt geschaffen: eine Violinsonate, Chöre, Lieder, ferner einige Bühnenwerke.
—: Der frühere Bassist der Berliner Oper, *Josef Mödlinger* ist im 79. Lebensjahr verstorben. Sein Lebensweg führte ihn über Zürich an das Mannheimer Nationaltheater, dann nach Berlin an das ehemalige Kgl. Opernhaus, dem er 20 Jahre angehörte.
ESCHWEILER: Kammersängerin *Rosa Sucher*, die einstmals gefeierte und berühmte Wagner-Sängerin ist hier 78jährig verschieden. Die außerordentliche Künstlerin, deren wundervolle Stimme und tiefergreifendes Spiel noch vielen in Erinnerung sein wird, begann ihren Aufstieg am Hamburger Theater. Ihre stärksten Triumphe feierte sie in den achtziger Jahren bei den Bayreuther Festspielen, namentlich als Isolde und Sieglinde, die sie vorbildlich verkörperte, und später in Berlin am Kgl. Opernhaus, für das sie 1888 gemeinsam mit ihrem Gatten, dem Kapellmeister Joseph Sucher, gewonnen wurde. Nachdem sie 1899 die Bühne verlassen, widmete sie sich dem Lehrberuf, die letzten Jahre ihres Lebens hat sie in stiller Zurückgezogenheit verbracht.
ZÜRICH: Im Alter von 59 Jahren starb der schweizerische Musikhistoriker *Eduard Bernoulli*, der sich besonders durch seine Schriften über mittelalterliche Musik einen Namen gemacht hat.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik“ erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik“, Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Ferroud, P. O.: Sarabande. Magasin mus., Paris.

Janaček, Leos: Sinfonietta. Hudebni Matice, Prag.

Hindemith, Paul: op. 41 Konzertmusik f. Blas-Orch. Schott, Mainz.

Miaskovskij, N.: op. 24 7. Sinfonie. Univers.-Edit., Wien.

Prokofieff, Serge: op. 25 Symphonie classique. Russ. Musikverl., Berlin.

Raphael, Günther: op. 16 Sinfonie (a). Breitkopf & Härtel, Leipzig.

b) Kammermusik

Antoine, Georges: Quatuor (d) p. Piano, V., Alto et Vc. Senart, Paris.

Berthet, François: I. Quatuor (g) f. 2 V., Alto et Vc. Senart, Paris.

Busch, Adolf: op. 35 Klavierquintett; op. 36 Fünf Präludien m. Fugen f. Streichquart. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Dohnanyi, Ernst v.: op. 32 C., Ruralia Hungarica 3 Stücke f. V. u. Pfte. Rozsavölgyi, Leipzig.

Erlebach, Rupert: op. 7 Folk Song Sonata (C) f. Vc. und Pfte. Stainer & Bell, London.

Forino, L.: Sonatina Nr. 2 e 3 p. Vc. e Pfte. Ricordi, Milano.

Goldschmidt, Berthold: op. 8 Streichquart. Univers. Edit., Wien.

Ingenhoven, Jan: Sonatine f. Viol. u. Klarin. od. Viola. Tischer & Jagenberg, Köln.

Krejči, J.: Divertimento f. Fl., Klarin., Tromp. u. Fag. Hudebni Matice, Prag.

Leleu, Jeanne: Suite symphonique p. instr. a vent et Piano.

Milhaud, Darius: La création du Monde. Suite de Concert p. Piano et Quatuor à cordes. Eschig, Paris.

Müller, Sigfrid Walther: op. 17 Streichquartett (e): Einleitung m. Doppelfuge. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Raitio, Väinö: op. 16 Klavierquintett. Fazer, Helsingfors.

Rieti, Vittorio: Quatuor (F) p. 2 V., Alto et Vc. Senart, Paris.

Schlensog, Martin: Sechs kleine Stücke, eine Passacaglia und eine Partita f. 2 Viol. Bärenreiter-Verl., Augsburg.

Schulhoff, Erwin: Concertino f. Fl., Vla. u. KBaß. Univers.-Edit., Wien.

Vermeulen, Matthys: I. Sonate p. Vcelle et Piano. Senart, Paris.

Weprik, Alex.: op. 7 Suite f. V. u. Pfte. Schott, Mainz.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Albert, Heinrich: Gitarre-Etüden-Werk. Zimmermann, Leipzig.

Anderssen, Fridthjov: Fantasie über den Choral »Aus tiefer Not« f. Org. Steingräber, Leipzig.

Bille, J.: Sei studii caratteristici p. Contrabasso. Ricordi, Milano.

Bourguignon, Francis de: Trois petites fantaisies polytonales p. Piano. Senart, Paris.

Cras, Jean: Deux Impromptus p. Harpe. Senart, Paris.

Egidi, Arthur: op. 23 Die Technik des Pedalspiels f. Org. Vieweg, Berlin.

Einödshofer, Julius: Launige Stücke f. Pfte. Portius, Leipzig.

Fuchs, Rob.: op. 110 Walzer f. Viol. u. Pfte; op. 117 Sechs Phantasiestücke f. Viola u. Pfte. Robitschek, Wien.

Graener, Paul: op. 77 Drei Intermezzi f. Pfte. Simrock, Berlin.

Hébrard, P. Jean: Pièces mignonnes p. Piano. Durand, Paris.

Janaček, Leos: Concertino f. Klav., 2. V., Br., Klarin., Horn, Fag. Hudebni Matice, Prag.

Lang, Walter: op. 16 Bulgaria. Kleine Suite bulgar. Nationaltänze u. Volkslieder f. Pfte. Ries & Erler, Berlin.

Lazar, Filip: IIIe Suite p. Piano. Durand, Paris.

Lucerna, Eduard: op. 11 Ballade nach Adalbert Stifters Dichtung »Der Hochwald« f. V. od. Vc. u. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Mainardi, E.: Ballata e Serenata p. Vc. e Pfte. Ricordi, Milano.

Martin, R. Ch.: De l'Aube à l'Aurore. Suite d'études p. Piano. Durand, Paris.

Maret, André Clement: Mon beau domaine — Mes animaux — Ma maison — Mon jardin p. Piano. Magazin music., Paris.

Mayerhoff, Franz: op. 42 Drei Stücke f. V. u. Pfte. Klemm, Leipzig.

Melkich, D.: op. 12 Dritte Sonate f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Niemann, Walter: op. 109 Galante Musik. op. 111 Menuett und Bourrée f. Pfte. C. F. Peters, Leipzig.

Palaschko, Johannes: op. 77 Vingt-quatre études mélodiques p. Alto. Leduc, Paris.

Palmgren, Selim: op. 83 Klavierstücke (Toccata etc.) Fazer, Helsingfors.

Parkin, Ivy: Six Préludes p. Piano. Senart, Paris.

Peretti, S.: Nuova scuola d'insegnamento della Tromba (Cornetto). Ricordi, Milano.

Petyrek, Felix: 11 kleine Kinderstücke f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Pierné, Gabriel: op. 47 Impressions de Music-Hall p. Piano. Schott, Mainz.

Pramer, Lucian: Reform-Violin-Schule. Helvetia-Verlag, Berlin.

Ramin, Günther: op. 5 Präludium, Largo u. Fuge f. Org. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Raphael, Günther: op. 18 Partita f. Pfte. Ders. Verl.

Röhler, Richard: Technische Übungen f. d. Flöte. T. III. Schoof, Berlin.

Rosenthal, Manuel: Six Caprices p. Piano. Heugel, Paris.

Straesser, Ewald: op. 54 Kleine Sonate f. Pfte. Steingräber, Leipzig.

Tscherepnin, Alex.: 12 Préludes dans la gamme à 9 intervalles p. Vcelle et Piano. Durand, Paris.

Tscherepnin, Nik.: Primitifs, douze adaptions d'anciennes mélodies russes (1810) p. Piano. Heugel, Paris.

Vieux, M.: Vingt Etudes p. Alto. Leduc, Paris.

Walthew, Rich. H.: The Masquerades. Suite f. Pfte. Augener, London.

Wihtol, J.: op. 63 Sonatine f. Pfte. Zimmermann, Leipzig.

Zilcher, Hermann: op. 58 Klänge der Nacht. Sechs Klavierstücke. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Hahn, Reynaldo: Le temps d'aimer. Comédie music. Heugel, Paris.

Honegger, Arthur: Un miracle de Notre-Dame. L'impératrice aux rochers. Musique de scène p. le drame de S. Georges de Bonhetier. Senart, Paris.

Ibert, Jacques: Angélique, farce en un acte, paroles de Nino. Heugel, Paris.

Steinberg, Maximilian: op. 12 Himmel und Erde. Dramat. Dichtung. Text v. W. Bielsky. Bessel, Leipzig.

b) Sonstige Gesangsmusik

Bachmann, Franz: op. 7 Miserere. Ein Chorgesang f. 8st. gem. Chor. Birnbach, Berlin.

Bartók, Béla: Drei Dorfszenen f. 4 od. 8 Frauenst. u. Kammerorch. — Dorfszenen. Slowakische Volkslieder f. 1 Frauenst. u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Böhme, Walther: op. 38 Fünf leichte geistl. gem. Chöre. Gadow & Sohn, Hildburghausen.

Borchard, Adolphe: Sept estampes amoureuses, poésies de Henri de Regnier p. une voix et Piano. Evette, Paris.

Brod, Max: Vier Lieder f. mittl. St. m. Pfte.-Begl. Univers.-Edit., Wien.

Cairati, Alfredo: Wintermondnächte f. Singst. m. Pfte. Edition Euterpe, Stuttgart.

Dargomischky, A.: Ausgewählte Lieder m. Pfte. Bessel, Leipzig.

Gal, Hans: op. 27 Epigramm. 5 Madrigale nach Gedichten v. Lessing f. gem. Chor. Simrock, Berlin.

Geiger-Kullmann, R.: Fünf Lieder nach Gedichten des Rabindranath Tagore f. Singst. mit Orch., bzw. Klav. Ries & Erler, Berlin.

Graupner, Christoph: Ausgewählte Kantaten hrsg. v. Friedr. Noack. (Denkmäler dtsch. Tonkunst Bd. 51 u. 52.) Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Gruenberg, Louis: op. 24 Vier Lieder f. mittl. St. u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Herrmann, Hugo: op. 29c A cappella-Chorliedstudien f. 8st. Doppelchor nach alten deutschen Texten. Hochstein, Heidelberg.

Ikonen, Lauri: op. 30 Lieder f. Ges. m. Pfte. Fazer Helsingfors.

Kallenberg, Siegfried (München): Sechs Stücke aus dem Marienleben von R. M. Rilke f. Alt, Bariton, Streichquint. u. Org. noch ungedruckt.

Křenek, Ernst: op. 35 Die Jahreszeiten. Vier kleine a cappella-Chöre nach Ged. v. Hölderlin f. gem. Chor. Univers.-Edit., Wien.

Lang, Walter: op. 15 Drei Lieder f. Ges. m. Pfte. Ries & Erler, Berlin.

Laparra, Raoul: Jeux printanniers en l'honneur de ma bien-aimée. Rondels p. une voix et Piano. Heugel, Paris.

Marx, Karl: op. 4 Drei Gesänge f. gem. Chor nach Dichtungen von Chr. Morgenstern. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Medtner, N.: op. 46 Sieben Lieder f. Ges. m. Pfte. Zimmermann, Leipzig.

Moldenhauer, Walther: op. 41 Balladen u. volkstüml. Gesänge in Form v. Variationen f. Männerchor. Leuckart, Leipzig.

Othegraven, A. v.: op. 70 Advent. Kantate über 2 Volkslieder f. Männerchor mit Sopr.-Solo, Org., 2 Tromp., 3 Pos. u. Pauken. Leuckart, Leipzig.

Pestalozzi, Heinr.: op. 62 Schulkantate zum Andenken an H. Pestalozzi † 1827. Zürcher Liederbuchanstalt.

Pfanner, Adolf: op. 18 Der schönste Frühling. Geistl. Gesänge f. Alt, Bratsche u. Org. Volksvereinsverl., M.-Gladbach.

Philippart, Renée: Messe à 4 voix mixtes et quatuor à cordes ou orgue. Durand, Paris.

Pierné, Paul: Chanson du meunier p. choeur à 4 voix mixtes av. Piano. Senart, Paris.

Pinck, Louis: Verklingende Weisen. Lothringer Volkslieder ges. u. hrsg. Winter, Heidelberg.

Poulenc, Francis: Chansons gaillardes, textes du 17. siècle p. une voix et Piano. Heugel, Paris.

Rhode, Erich: op. 3 Sechs Lieder f. Ges. u. Pfte. Simrock, Berlin.

Rosé, Alfred: Sieben Lieder aus dem »Japanischen Frühling« (H. Bethge) f. mittl. St. u. Pfte. Doblinger, Wien.

Zack, Victor: Volkslieder und Jodler aus dem Obersteir. Murgebiet. Österr. Bundesverlag, Wien.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

NEGERMUSIK – EINE URFORM DER UNSRIGEN?

EINER FORSCHUNGSREISE ERGEBNISSE

VON

WOLFGANG WEBER-LEIPZIG

Um es gleich vorweg zu nehmen: mit den Klängen des Jazzband hat Negermusik nicht das geringste zu tun. Jazz ist eine Summe geschickt kombinierter Einfälle, auf dem Broadway, in der Untergrundbahn Chicagos oder bestenfalls auf Kuba von amerikanischen Mischnegern erfunden und von Routiniers für die Halls internationaler Hotels zurechtfrisiert. Ohne den entferntesten Zusammenhang mit Afrika.

Nein, Negermusik, primitive zentralafrikanische Negermusik, ist etwas ganz anderes. Heute hat man freilich noch ganz dunkle Vorstellungen von ihr — aus rein technischen Gründen. Eine Negerplastik, eine Tanztrommel kann man einpacken und mitnehmen, aber nicht die Musik dazu. Man war lange Zeit nur auf das Gehör der Reisenden angewiesen. Aber der bedeutendste Wissenschaftler und kühnste Forscher ist nicht immer musikalisch. Schweinfurth hatte beispielsweise einmal eine Melodie im Sudan gehört, vermochte sie jedoch nicht zu Papier zu bringen und summte sie daher monatelang während des Marsches vor sich hin. Als er heimkehrte, war ein waschechtes preußisches Soldatenlied daraus geworden!

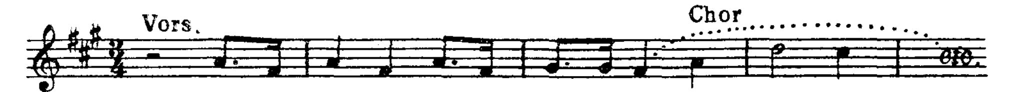
Heute hat man den Sprechapparat, der in vielen Fällen die Aufzeichnung der Musik nach dem Gehör erübrigt. Aber was für Schwierigkeiten sind zu überwinden, bis der Schwarze so in den Trichter hineinsingt, wie er es ungezwungen und ohne die Nähe eines Europäers tun würde! Der Verfasser dieser Zeilen könnte Bände mit den amüsantesten Einzelheiten allein bei dem feierlichen Akt der Aufnahme füllen. Hat man den Sänger glücklich vor den Trichter postiert, so ist er plötzlich stumm wie ein Fisch, selbst wenn er vorher nach Negerart die augenblicklich beliebtesten Lieder stunden- und tagelang vor sich her trällerte. Zwingt man ihn mit Gewalt zum Singen, so wird er schließlich zitternd einige zaghafte Töne von sich geben, die mit den heimatlichen Gesängen nicht die entfernteste Verwandtschaft zeigen. Gewinnt er aber durch Geduld und einige psychologische Kniffe die Unbefangenheit wieder, so wird jetzt seine Natürlichkeit zum Verhängnis: er unterstreicht jedes Wort mit den wildesten Gesten, wirft Arme und Beine ekstatisch um sich und muß schließlich von zwei Mann vor dem Trichter festgehalten werden.

Aber all diese Mühen werden schon durch das Entzücken der Schwarzen belohnt, die wahre Freudentänze aufführen, wenn sie den Apparat später die vorher hineingesungenen Worte wieder heraussprechen hören. Sie können nicht glauben, daß der Sprechapparat nur ein einfaches Uhrwerk aus totem
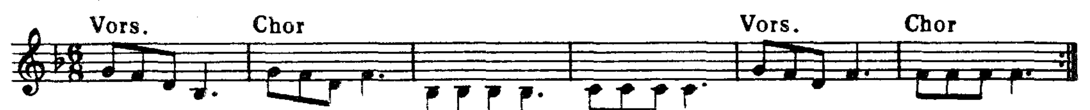
Metall sei. In mehreren Fällen verabschiedeten sie sich von ihm, kosten den Aluminiumtrichter mit den Händen und verbeugten sich vor ihm mit den Worten: »Leb wohl, meine Stimme!«

Die meisten der Lieder singt der Vorsänger, dessen Melodie der Chor refrainartig wiederholt. An der Stellung, die der Vorsänger bei diesen Gesängen hat, kann man einen gewissen Grad von formaler Entwicklung feststellen, und ich möchte im folgenden zunächst einmal fünf charakteristische Beispiele anführen, die auch melodisch durchaus typisch für die Negergesänge sind. Diese fünf Lieder sind unter hundert ausgesucht und zu gleicher Zeit bei dem gleichen Negerstamm, nämlich den Wadschagga am Kilimandscharo, aufgenommen.
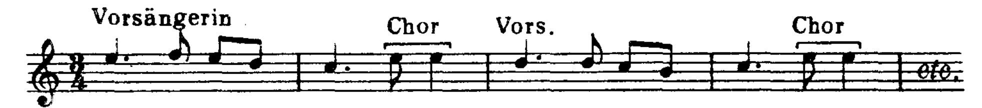
Hier das Beispiel der primitivsten Form:



Der Gesang des Vorsängers wird von einem kurzen, charakteristischen Chormotiv unterbrochen, beide Phrasen wiederholen sich abwechselnd ad infinitum. Einen großen Schritt nach vorwärts bedeutet deshalb das nächste Lied, bei dem sich Vorsänger und Chor komplementär zu einer einheitlichen melodischen Phrase ergänzen:



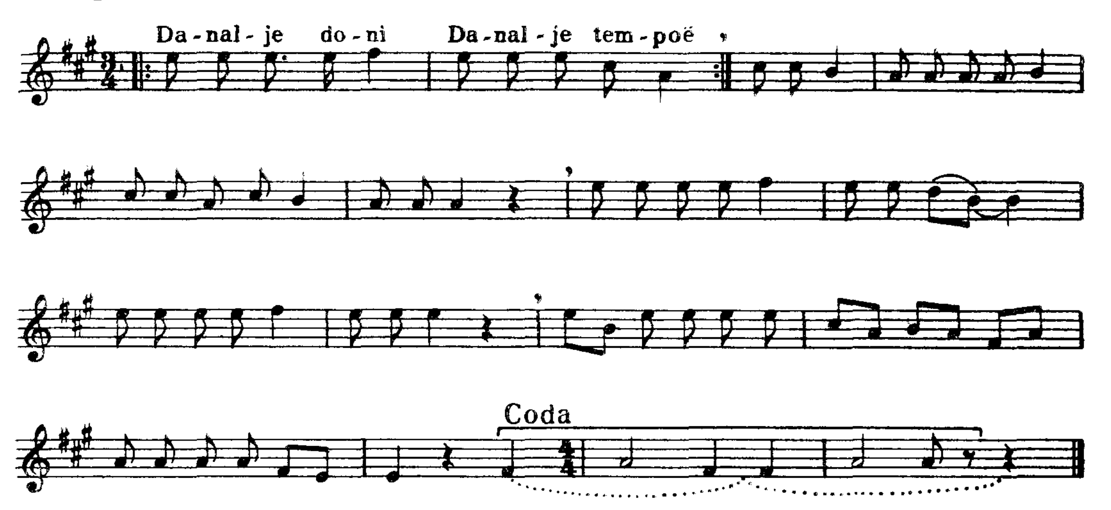
Ähnlich ist auch das nächste Tanzlied. Es hält sich formal auf derselben Stufe wie das vorher angeführte, ich möchte es aber seiner ganz eigenartigen melodischen Gestaltung halber anführen. In unserer Musik könnte man sich diesen Einfall nur auf Instrumenten gespielt vorstellen:



Je mehr die Bedeutung des Vorsängers zurücktritt, auf einer desto höheren Stufe steht das Können der Mitwirkenden. Man kann wohl annehmen, daß es die eigentliche Funktion des Vorsängers ist, dem Chor, der sonst detonieren würde oder sich rhythmisch nicht prägnant ausdrücken könnte, zunächst einmal das Ganze vorzumachen. Wenn der Vorsänger also wegfällt, haben wir es schon mit einer außerordentlich hohen Stufe des Gesanges zu tun, und wir finden diese Stufe auch bei allen diesen Naturvölkern sehr selten. Ein solches Lied, bei dem der Chor auf sich allein angewiesen ist, zeigt das nachfolgende Wiegenlied:



Wir haben hier bereits ein vollkommen abgeschlossenes Lied, das aber immerhin noch so kurz ist, daß man nach seinen drei oder vier Takten gleich wieder von vorn anfängt und diese Phrase bis ins Unendliche wiederholt. Daß diese Repetitionen aber durchaus kein Charakteristikum dieser primitiven Musik sind, zeigt die letzte und höchste Form, die ich allerdings nur bei einem einzigen Lied gefunden habe. Hier die Noten:



Es ist kaum zu glauben, daß dieses Lied ohne jeden europäischen Einfluß entstanden ist. Sein Bau entspricht ganz unseren Gesetzen: zwei achttaktige Perioden und eine kurze Coda am Abschluß. Noch erstaunlicher mag es bei allen diesen fünf Liedern sein, daß die ganz verschiedenen Entwicklungsstufen örtlich und zeitlich nebeneinander existieren — und das bei einem Negerstamm, der sich aus Flüchtlingen zusammensetzt und seine Existenz nur auf wenige Jahrzehnte zurückführen kann.

Auch das Melodische ist von einer erstaunlichen Ruhe und Abgeklärtheit. Auf- und Abwärtsbewegung, Melodiespitzen, das alles finden wir genau wie in unserer Musik und sogar meistens in komplizierterer Form als in unseren Volksliedern. Freilich, Mehrstimmigkeit kennt man so gut wie nicht. Bei den angeführten Liedern finden wir überhaupt nicht, bei allen andern mir sonst bekannten Negerliedern nur sehr selten das Hinzutreten von anderen Stimmen. Und auch dann kann man unter keinen Umständen von Polyphonie sprechen. Es handelt sich nur um Verstärkung durch eine liegende zweite Stimme, meistens ist es die Quinte, seltener die Oktave.

Von Harmonie im Sinne einer Mehrstimmigkeit können wir also nicht sprechen, wohl aber von Harmonie im Sinne des tonalen Empfindens. Das

Gefühl für eine Tonika, von der man sich wegwendet und zu der man zurückkehrt — dieses Gefühl ist zweifellos da. Jedes Stück, ausnahmslos jedes, hat einen bestimmten Ton als Basis, den wir nicht als Grundton, aber vielleicht als Hauptton bezeichnen können. Es ist nicht gesagt, daß dieser Hauptton den Schluß jedes Stückes bilden müßte wie bei uns, ja er kann unter Umständen auch nur rein latent darin liegen. Immer aber ist er deutlich erkennbar. Ja, zuweilen finden wir sogar Leittöne zu diesem Hauptton, die durch Schleifen oder durch Überhöhen eines bestimmten Tones geschaffen werden, z. B. ein zu hoch gesungenes fis als Leitton zum g, oder auch die Figur: zu hohes fis — g zu tiefes as — g.

Solche etwas unreinen Schleiftöne sind ein Charakteristikum der Negermusik. Wir hören durch eine Quart, eine Quinte, ja selbst durch eine Oktave hindurch ein solches Glissando, das die Schwarzen selbst außerordentlich schön finden. Auch ein Vibrieren zwischen zwei Tönen trifft man häufig an, wodurch ein Effekt erzielt wird, den wir uns nur in der Sprechstimme gestatten.

Aber trotz aller dieser Übergangstöne, dieser Freiheiten, dieser Nuancen, die der Negermusik ihre Eigenart geben, hat man in Afrika doch ein ganz ausgeprägtes Gefühl für feste Tonstufen. Auch hier bestätigen Ausnahmen die Regel. Gesang unterscheidet sich ja vom Sprechen nur durch die Fixierung der Melodie in bestimmte Tonstufen. Und in diese kehrt der Neger auch sofort zurück, wenn er sich einen Augenblick seiner göttlichen Unbekümmertheit überlassen hat. Die Hemmungslosigkeit des Negers in musikalischen Dingen ist zu unbewußt, als daß sie zur Zertrümmerung seiner einfachen Gesetze führen könnte.

Deswegen kann man getrost auch von dem Vorhandensein von Tonleitern sprechen. Wie sie aussehen, darüber ist man sich freilich noch nicht so ganz im klaren, weil nur eine ungeheure Fülle von Beispielen Gesetze ableiten ließe — eine Fülle, die wir heute noch nicht zur Verfügung haben. Das steht aber heute schon fest, daß unser Notensystem sich zur Notierung der Negermusik ausgezeichnet eignet. Man muß sich nur davor hüten, jede improvisierte Freiheit als Note in ein festes System einzureihen, andererseits aber sämtliche Eigenarten der Negermusik zu ignorieren und das ganze in europäische Formen zu gießen. Beide Fehler werden oft gemacht — der erstere vom allzu pedantischen Musikwissenschaftler, der andere vom wenig musikalischen Völkerkundler. Mit der Zeit müßte sich eine eigene Klasse von musikalisch durchgebildeten Forschern herausbilden, von Musikethnologen, die auch das Land bereist und selbst Eindrücke empfangen haben.

Denn nur nach einer phonographischen Wiedergabe sich ein lebendiges Bild von der völlig neuen Sprache dieser Musik zu bilden, das ist schwer, zuweilen unmöglich. Am kompliziertesten ist die Notierung des Rhythmus. Die Begabung des Negers für ihn grenzt an das Unheimliche. Die komplizierteste Polyrhythmik beherrscht jeder Schwarze aus seinem musikalischen Instinkt

heraus. Daß z. B. drei Trommeln gleichzeitig spielen und die eine einen Fünfviertel- und die beiden andern einen Dreiviertel-Rhythmus durchführen, ist keine Seltenheit, ebenso wie komplizierte mehrfach ineinandergeschlungene Synkopenstellen. »Im Anfang war der Rhythmus« — wenn dieses weltumstrittene Wort Hans v. Bülows wahr ist, dann hat es für den Neger seine erste Bedeutung. Bevorzugt ist der Dreivierteltakt, die anderen Taktarten sind seltener anzutreffen. Manche Lieder sind bei aller Ebenmäßigkeit von einer so eigenartigen rhythmischen Indifferenz, daß man sich darüber streiten könnte, ob beispielsweise Sechsachtel- oder Dreivierteltakt notiert werden muß — Wirkungen, die ein Strauß oder Schreker erst mit den kompliziertesten Mitteln herausholen.
Sehr häufig finden wir nach einem oder mehreren regelmäßigen Takten einen ganz unregelmäßig verkürzten oder erweiterten Takt, die »Einschaltung«, wie man sie von Reger her kennt. Ganz wie bei ihm sind die eingeschobenen freigestalteten Takte aber ganz und gar in der einheitlichen Linie des Ganzen verbunden, so daß man sich einer Unregelmäßigkeit nur dann bewußt wird, wenn man das Ganze mit strengen Taktstrichen versieht. In manchen Fällen wird es also dem Verständnis nur förderlich sein, wenn man den Taktstrich durch den größeren und freier zu handhabenden Phrasierungsbogen ersetzt.
Das Seltsame, ja fast Unglaubliche ist das Verständnis des europäischen Ohrs für alle diese musikalischen Eigenarten. Denken wir doch nur an die arabische Musik, die uns fremd, an die chinesische, die uns unerträglich erscheint. Daß ein Ostasiat und ein Europäer gegenseitig für ihre Musik mehr als ein kopfschüttelndes Interesse zeigen, ist gänzlich ausgeschlossen. Afrika dagegen fesselt uns, uns, die wir Kulturentwicklungen, Rückschläge, Krankheiten und Wiederentwicklungen durchgemacht haben, uns, die wir 6000 Kilometer entfernt in einer geistig und kulturell so ganz anderen Welt leben! Das allein mag schon überzeugen, daß wir unsere Zeit nicht an etwas Trocken-Wissenschaftliches verschwenden, sondern an etwas durchaus Lebendiges und Elementares. Denn was der Neger produziert, ist nie Kunst, sondern stets Leben, nie etwas um seiner selbst willen Gemachtes, sondern die Form für ein alltägliches Geschehnis, nie Zweck, sondern stets Mittel. Aus Warnungssignalen entstanden die ersten Hornfiguren, aus der rein technischen Notwendigkeit das Kind einzuschläfern, ein Wiegenlied. Entstand in zwei Minuten, um dann unvergängliches Eigentum des Stammes zu werden.
Diese Texte sind unzertrennlich von der Melodie, und diese wiederum ist vollständig nach den einzelnen Worten und den dramatischen Höhepunkten gestaltet. Alles ist improvisiert und zeigt ähnliche Entwicklungsstufen wie bei der musikalischen Form: wir finden Texte von zwei Worten bis zum ausgeglichenen lyrischen Gedicht. Statt aller Theorien möchte ich zwei charakteristische Proben anführen.
Hat da ein Europäer das Pech gehabt, bei der Antilopenjagd daneben zu schießen und einen Felsblock zu treffen. Nicht genug, durch ein impertinentes

Gelächter der Schwarzen belohnt zu werden, hört er eine halbe Stunde später beim Lagerfeuer ein neuerfundenes Spottlied mit dem Text:

Der Herr schießt Steine —!
Kommt,
Das Fleisch ist bereit!

Nicht minder charakteristisch ist ein Preislied zum Lobe des Häuptlings, das man bei Gelagen vor seiner Hütte zu singen pflegt. Die Ehrfurcht zum Monarchen mischt sich mit dem Duft des saftigen Bratens, und je besser ihm das Lied gefällt, um so größer fallen die Portionen aus. Im folgenden Text werden alle Anwesenden und zuletzt der Gewaltige selbst gepriesen:

Kjorale!
Kilomia ist ein Löwe, er brüllt wie ein Löwe,
Ndorere ist eine Löwin, sie brüllt wie eine Löwin.
Mlana ist ein Löwe, er brüllt wie ein Löwe.
Die Mutter ist eine Löwin, sie brüllt wie eine Löwin.
Unser Häuptling ist ein Löwe, er brüllt wie ein Löwe.
Kjorale!

So unerläßlich diese Texte zum vollen Verständnis des Musikalischen sind, so groß sind auch die Schwierigkeiten, sie schriftlich festzuhalten. Eine Rekonstruktion aus der phonographischen Aufnahme ist von vornherein ausgeschlossen, eine Wiederholung des Textes durch den Sänger verbietet die völlige Improvisation des Gesungenen in Verbindung mit dem mangelhaften Gedächtnis des Negers bei diesen Dingen. Nur ein jahrelanges Zusammenleben mit ihm kann musikalisch wie textlich restlos die Aufgabe lösen. Die besten Aufnahmen verdanken wir deshalb musikalischen Missionaren.

Es ist Deutschlands Verdienst, daß es die größte Negermusiksammlung der Erde besitzt, das Psychologische Institut der Universität Berlin. Dieses wahre »Museum der Töne«, das Lebenswerk Professor E. v. Hornbostels, enthält zehnmal so viel Aufnahmen wie die Museen der ganzen übrigen Welt. Mit ihm sind noch die Namen von Professor Stumpf und Professor Sachs verknüpft. Hoffen wir, daß sich genügend Mitarbeiter finden, um dieses unbekannte Gebiet der Öffentlichkeit zu erschließen. Denn die Negermusik, dieses jüngste Kind der Forschung, wird in vielen Gegenden nur erst Jahrzehnte Bestand haben. Bei der Verwandtschaft der afrikanischen Musik mit der europäischen ist die Gefahr der Beeinflussung sehr stark. Die Choräle, die die Neger von pflichteifrigen Missionaren hören, mögen noch nicht einmal die schlimmste Wirkung haben; auch die deutschen Volkslieder können keine allzu großen Revolutionen hervorrufen. Aber wo einmal der Viervierteltakt der Marseillaise oder der englischen Nationalhymne seine Marschrhythmen verbreitet hat, da ist es für alle Zeiten aus mit der unberührten Musik der Eingeborenen — und nicht nur mit ihrer Musik.

DIE DIPHTHONGE

VON

GIULIO SILVA-NEUYORK*)

DEUTSCH VON HJALMAR ARLBERG
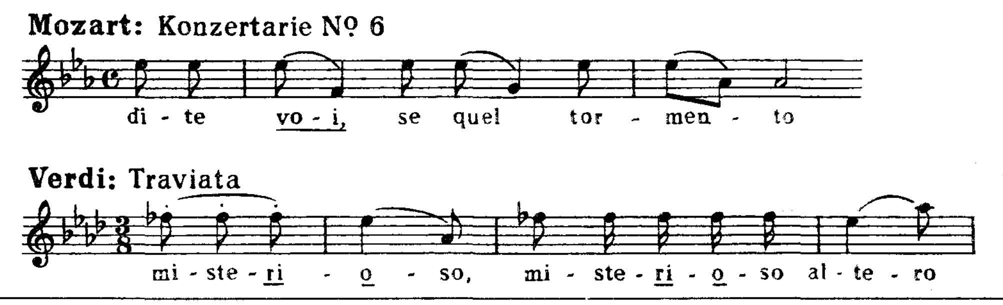
Vorbemerkung des Übersetzers. Über die Art und Weise, wie das in den italienischen Gesangstexten so häufige Zusammentreffen zweier oder dreier Vokale auf einer Note auszuführen sei, herrscht ein unbeschreiblicher Wirrwarr. Die einen verbinden die Vokale durch ein Glissando, unbekümmert ob dadurch unmögliche Verschiebungen des Sprachakzents stattfinden, andere bevorzugen den ihnen gerade am bequemsten oder am klingendsten erscheinenden Vokal und halten diesen aus, wieder andere lassen, um die Sache kurz zu machen, einen oder auch zwei Vokale einfach weg und berufen sich auf den Sprach- oder richtiger Sprechgebrauch. Im gewöhnlichen Sprechen des Alltags kommen solche Lauteliminationen ja wohl in den meisten Sprachen vor; wir sagen z. B. »es regnt« anstatt »es regnet«, der Engländer sagt: *I can't* für *I cann not* und der Italiener sagt ebenso häufig *il cor* wie *il core.* Aber das ist die Sprechweise des Alltags, der *Slang*, und dieser darf uns in der Kunst niemals als Entschuldigung, geschweige denn als Richtschnur dienen. Wir müssen uns schon an die »emphatisch gehobene« Sprache halten, d. h. uns die größte Mühe geben, nicht nur klanglich schön, sondern auch vorbildlich korrekt zu sprechen. In diesen verwirrten Knäuel greift *Silva* mit sicherer Hand und entwirrt die Fäden; er stellt feste Regeln auf, nach denen wir vorzugehen haben. Dabei ist es interessant, aus seinem Munde zu hören, daß in Italien selbst der gleiche Wirrwarr herrscht wie in anderen Ländern. Und damit überlasse ich dem Autor das Wort.

Wir wollen uns mit der interessanten Frage der Diphthonge und der Ausführung verschiedener aufeinanderfolgender Vokale beschäftigen. Zwei oder mehrere zu einer einzigen Silbe verbundene Vokale bilden einen Diphthong. Die Diphthonge spielen in der italienischen Sprache eine ungeheuer wichtige Rolle und ihre Ausführung im Gesang muß nach bestimmten Regeln erfolgen.

Bis zum heutigen Tage hat sich niemand der Mühe unterzogen, diese Regeln endgültig festzusetzen, und daher ist die Ausführung der Diphthonge *auf einer einzigen Note* im großen ganzen dem Instinkt des Sängers überlassen.
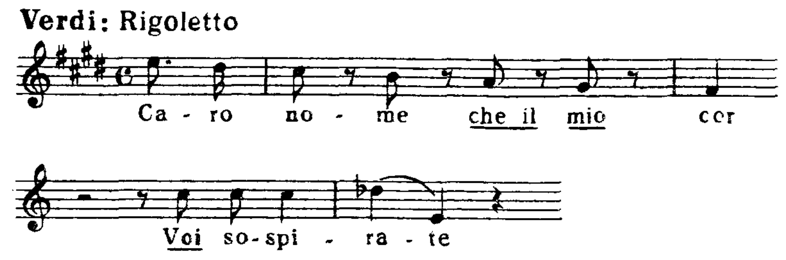
Die Rücksicht sowohl auf die Komposition als auf deren vokale Wiedergabe verlangt gebieterisch eine Festlegung dieser Regeln.

Ein Diphthong kann auf zwei aufeinanderfolgende Noten verteilt sein, und in diesem Falle haben wir das Bild, das sich in der Poesie durch »dieresi« ergibt, wie in folgenden Beispielen:
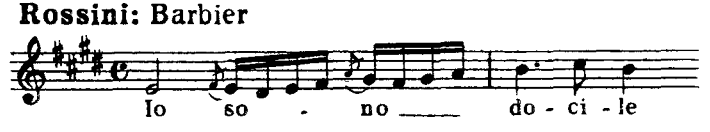


*) Aus: *Giulio Silva,* Il canto ed il suo insegnamento razionale. Verlag: Fratelli Bocca, Torino 1913.

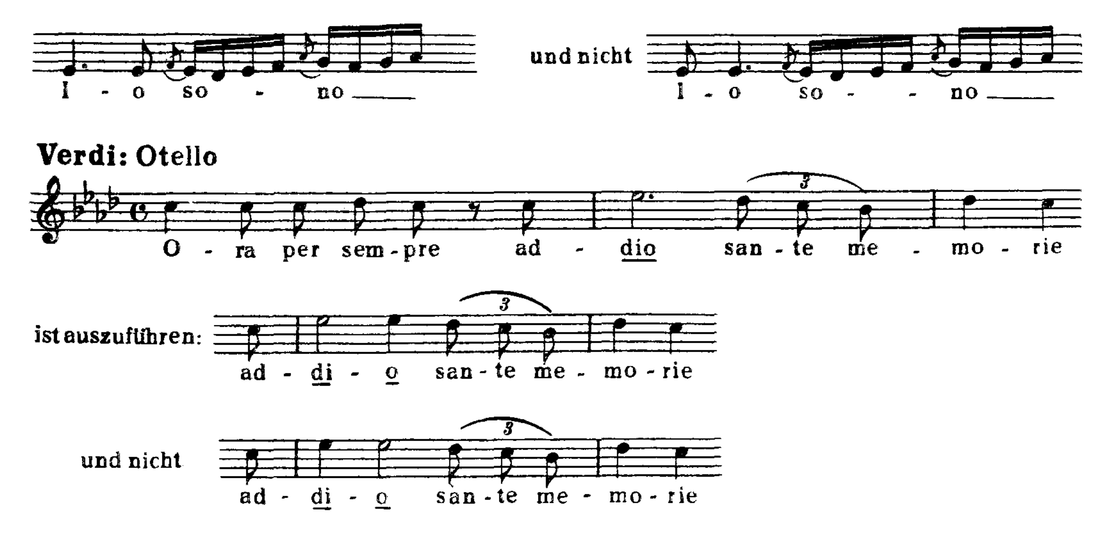
In gewöhnlichen Fällen wird der Diphthong auf einer einzigen Note gesungen. Wenn die Note kurz ist, werden die einzelnen Vokale, die den Diphthong bilden, in ungefähr gleiche Hälften des Notenwertes geteilt; z. B.:
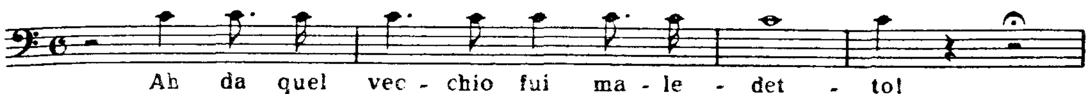


Ist die Note dagegen lang, so ergibt sich die Frage, auf welchem Vokal man den Ton zu halten habe. In diesem Falle muß man den Regeln für die Aussprache des Wortes, oder besser gesagt, der Prosodie folgen. Derjenige Vokal des Diphthongs, auf welchen der Sprachakzent fällt, wird beim Sprechen länger gehalten als der andere; diese Regel ist auch im Gesang zu befolgen und führt zu folgender Vorschrift: *Wenn ein Diphthong auf einer einzigen langen Note zu singen ist, wird fast der gesamte Wert der Note auf dem betonten Vokal des Diphthongs ausgehalten; der auf den betonten Vokal folgende unbetonte Vokal (oder, je nach dem Fall, umgekehrt) bekommt einen geringen Teil des gesamten Notenwertes; seine Zeitdauer ist genau nach dem Charakter des Stiles und des Ausdrucks der musikalischen Phrase zu bemessen.*
Einige Beispiele mögen das eben Gesagte erläutern:



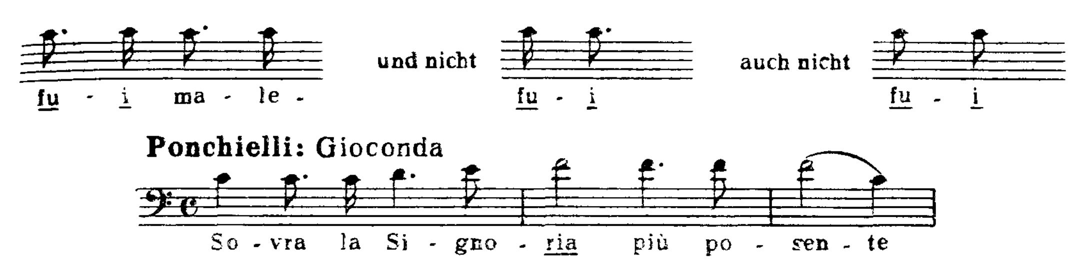
ist so auszuführen:
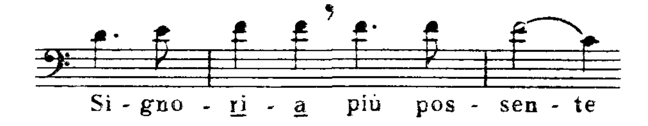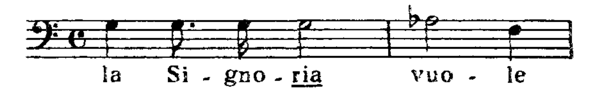






In diesem Beispiele muß das Wort *fui* so ausgeführt werden:
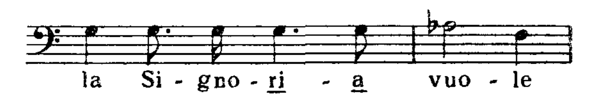


Der Diphthong *ia* kann in diesem Falle so geteilt werden:



und zwar wegen des notwendigen Atemholens vor »più possente«. Wenn dagegen das Wort »Signoria« in folgender Phrase stünde:
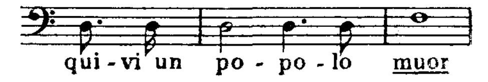


so müßte es auf diese Art ausgeführt werden:
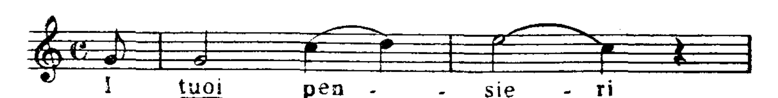


Wie man sieht, ergeben sich die häufigsten Schwierigkeiten, wenn der Akzent auf den ersten Vokal des Diphthongs fällt, während kein Zweifel herrscht, wenn der Akzent auf den zweiten Vokal fällt, indem der unbetonte Vokal in den betonten gleichsam hinübergleitet, auf dem dann der Ton sich ausbreiten kann. Beispiel:
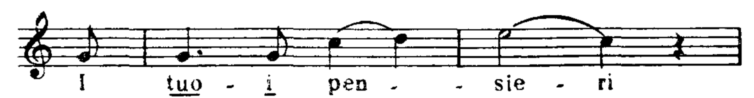




Es gibt auch Fälle, in denen drei Vokale vereinigt erscheinen: in diesen Fällen sind die oben genannten Regeln über den dem betonten Vokal vorangehenden oder nachfolgenden Vokal zu beobachten; z. B.:
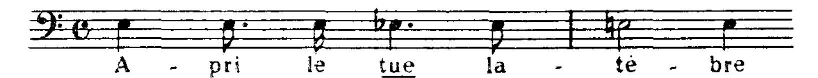


muß auf folgende Art ausgeführt werden:



wobei der Ton auf dem Vokal *o* gehalten wird, auf den der Sprachakzent fällt.

Diese Beobachtungen haben ihre besondere Bedeutung angesichts der Tatsache, daß die meisten Sänger bei der Ausführung der Diphthonge in die größten Irrtümer verfallen. So hört man z. B. im Monolog der *Barnaba* in der *Gioconda* fast immer die Phrase:
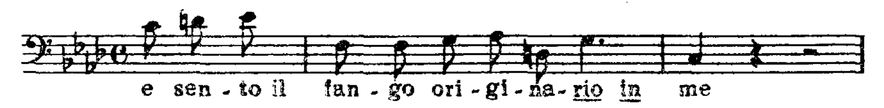


folgendermaßen gesungen:



während sie korrekt so ausgeführt werden muß:

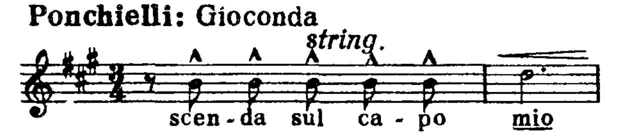


Diese Regeln haben sogar Bedeutung für die Komponisten; tatsächlich können wir häufig, sogar bei berühmten Autoren, die Undeutlichkeit ihrer Schreibweise feststellen. Wir finden oft die Diphthonge oder mehrere Vokale auf *einer* Note so unkorrekt verbunden, daß der Sänger in die ärgste Verlegenheit gebracht wird, wie die Stelle eigentlich richtig auszuführen ist. Ein solcher Fall findet sich in *Verdis* Otello, in dem berühmten »Credo« Jagos:
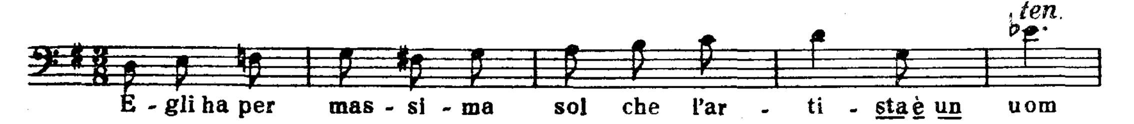


Man weiß in diesem Falle nicht, ob auf der vorletzten Note *g* der Ton auf dem Vokal *o* der Silbe *rio* ausgehalten werden soll oder auf dem *i* der Silbe *in*; auf dem *o* ist es gegen alle Regeln des Sprachakzents, auf dem *i* ist es klanglich häßlich. Es wäre aber trotz seiner Häßlichkeit der Akzent auf dem *i* immerhin korrekter als auf dem *o*. In solchem Fall ist die Ursache des Zweifels die fehlerhafte Komposition selbst.

Nachbemerkung des Übersetzers. Es dürfte aus dem bisher Gesagten schon deutlich hervorgegangen sein, daß es sich in allen diesen Fällen um eine besondere, in Italien heute noch übliche *Schreibweise* handelt, und daß die genaue Ausdeutung dieser der *musikalischen Erziehung* des Sängers überlassen bleibt, aber nicht seinem *Geschmack.* Das ist ein kleiner Unterschied. Folgendes kurze Beispiel möge es noch deutlicher machen:
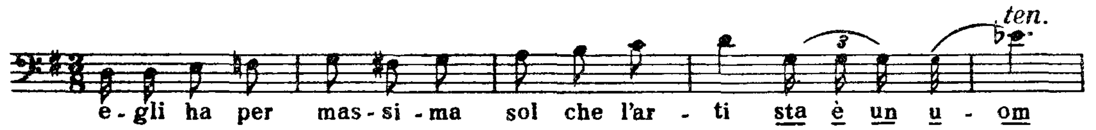


Da der Akzent natürlich nicht auf das *o* in *mio* fallen kann, sondern auf das *i* fallen muß, ist die zwingende Notwendigkeit gegeben, für das *o* eine eigene Note einzufügen. Nach den Regeln Silvas muß die Stelle so ausgeführt werden: mi - o Silva erklärt deutlich, daß auf den musikalischen Charakter des Stückes Rücksicht genommen werden müsse. Hätte das Gebet der Laura im 2. Akt musikalisch einen anderen Charakter, könnte die Stelle auch: mi - o ausgeführt werden. Hier ist es aber eben der *Charakter* des Stückes, der die erstere Ausführung als die einzig richtige erscheinen läßt, um so mehr als kurz vorher dreimal hintereinander die musikalische Phrase mit dem Rhythmus: abschließt.
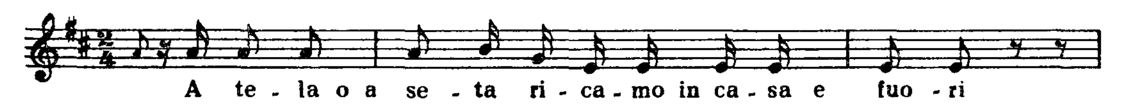
Es sei mir gestattet, die wenigen Beispiele, die Silva für das Zusammentreffen *dreier* Vokale auf *eine* geschriebene Note anführt, um zwei weitere sehr bekannte, aber typische Fälle zu vermehren, bei denen *jeder* der drei Vokale einem anderen Worte angehört. Das erste findet sich in *Leoncavallos* Prolog zu Pagliacci:
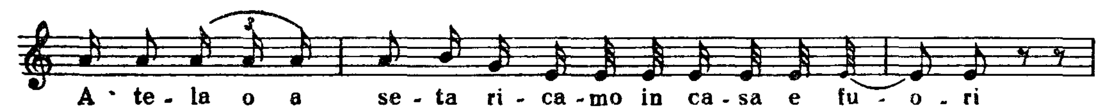


Auf dem *g* des vierten Taktes hat der Sänger nicht nur das End-*a* von artista, das *è* (ist) und das *u* von un (ein) unterzubringen, sondern auch noch den Gleitanlaut *u* von uom (Mensch), in welchem Worte der Sprachakzent auf das *o* fällt, das somit auf das »eins« des fünften Taktes, den Ton *es* kommen muß. Das Notenbild der Ausführung muß also so aussehen:



Das zweite ist der Erzählung Mimis im 1. Akt von *Puccinis* Bohème entnommen:
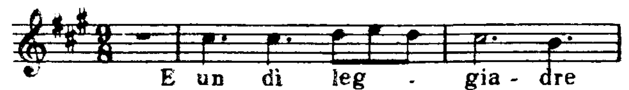


Wir haben es hier geradezu mit einer Anhäufung unserer Fälle zu tun. Auf das letzte Achtel des ersten Taktes treffen zusammen das End-*a* von tela (Leinwand), *o* (oder) und *a* (auf); auf das sechste Sechzehntel des zweiten Taktes zwei Vokale *o* und *i*, und auf das achte Sechzehntel das End-*a* von casa (Haus), *e* (und) und das *fu* vom Gleitlaut fuóri. Die Ausführung ist demnach:
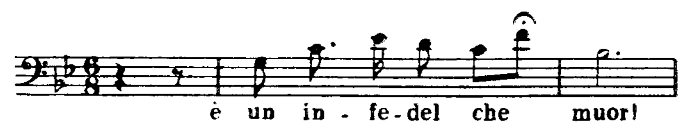


Endlich ist noch des seltenen Falles zu gedenken, in welchem beim *Beginn* einer Phrase zwei Vokale auf einen Notenwert geschrieben sind. Zwei Beispiele dafür finden sich in:
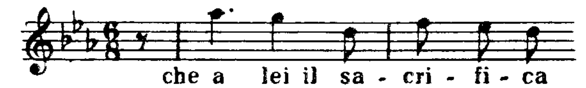
Ponchielli: Gioconda



Da hier der Sinnakzent nicht auf das nebensächliche *e* (und) fallen kann, sondern auf das *un* zu fallen hat, muß das *e* als ganz kurzer Auftakt *vor* dem Taktstrich gebracht werden:



Hier kann es zweifelhaft sein, ob der Akzent auf das *è* oder das *un* fallen muß, d. h. ob das *è* auf »eins« kommt (in diesem Falle wird die Achtelnote *g* in zwei Sechzehntel geteilt) oder ob das *un* auf »eins« kommt; dann gehört das *è* als kurzer Auftakt *vor* den Taktstrich. Mir erscheint die letztere Ausführung klanglich schöner. Der Gleitlaut in *muor* bedingt, daß die Silbe *mu* als Auftakt *vor* den Taktstrich kommt.
Interessant ist eine Stelle in *Verdis* Traviata. Wir finden hier nicht nur einen Einsatz, wie:



bei welchem *che* wieder als kurzer Auftakt genommen und die Viertelnote *g* in zwei Achtel geteilt werden muß, sondern gleich im ersten Takt:



wo bei beiden dem rhythmischen Charakter der Melodie entsprechend (vgl. Takt 3) der Akzent auf die unterstrichenen Silben fallen muß, d. h. diese auf »vier« kommen und die vorhergehenden kurz angeschleift werden müssen.
Man sieht, es ist nicht immer leicht, das Richtige zu treffen und der Sänger bedarf zur einwandfreien Wiedergabe solcher Stellen nicht nur einer genauen Kenntnis, sondern auch eines ausgesprochenen Feingefühles für die Sprache Dantes.
Selbstverständlich ist dieses Feingefühl aber für die Muttersprache des Sängers in noch viel höherem Maße zu fordern.

DAS PROBLEM DES MUSIKBILDWERKES

EINE EINFÜHRUNG

VON

KARL GEIRINGER-WIEN

Die Werke der bildenden Kunst sind reich an Darstellungen musikalischen Inhalts. Vom Altertum bis zur Gegenwart bildet die Wiedergabe von Musikinstrumenten und musikalischen Darbietungen einen wesentlichen Bestandteil des Stoffkreises der Plastik und Malerei, sowie späterhin auch der graphischen Künste.

Zunächst sind es Götter und sagenhafte Gestalten oder Personen der Religionsgeschichte, die durch die Tonwerkzeuge eine besondere Kennzeichnung erfahren. Apollo und Orpheus spielen die Leier, König David die Harfe, die Leier oder das Psalterium, die heilige Cäcilie die Orgel oder das Violoncello. Ebenso können die Instrumente einer ganzen Menschenklasse verliehen werden. Könige und später auch Ritter führen die Trompete, Hirten die Schalmei. Bei dieser Art der Verwendung sollen die Tonwerkzeuge lediglich die Person oder den Stand ihres Trägers erkennen lassen, nicht aber die Vorstellung einer augenblicklichen Musikübung erwecken. Die Leier des Apoll oder die Trompete des Ritters ist vor allem das *Attribut* ihres Trägers. Diese Instrumente erfüllen eine ähnliche Aufgabe, wie die Ägis der Pallas Athene, die Keule des Herkules oder der Rost des heiligen Laurentius; sie sind nur Mittel, die Person des Dargestellten anschaulich zu bezeichnen.

Eine vergeistigte und vertiefte Form des attributiven Gebrauchs der Tonwerkzeuge hat die Neuzeit im *Musikerporträt* ausgebildet. Hier finden wir Menschen, die die Tonwerkzeuge scheinbar leblos in den Händen halten, oder neben sich liegen haben, ohne ihnen im Augenblick der Aufnahme irgendwelche Töne zu entlocken. Fast bedeutungslos könnte die Anbringung der musikalischen Instrumente erscheinen, wenn nicht feine Fäden zu verspüren wären, die vom Charakter der Tonwerkzeuge zum Wesen und innersten Fühlen ihrer Träger führen. Nicht zufällig ist es, daß die edlen, stolz-repräsentativen Porträtgestalten van Dycks die kühle, unpersönliche, dem Ausdruck des Affekts unzugängliche Laute oder die silbrige Gambe halten, noch weniger, daß Teniers' Bauernlümmel durch die grobe, gellende Schalmei oder die blökende Sackpfeife charakterisiert sind. Denn diese Bilder wollen nicht nur die objektive Aussage liefern, daß die dargestellten Menschen das Spiel eines bestimmten Instrumentes pflegten, sondern sie zeigen auch, daß der porträtierende Künstler diesem Umstand eine besondere Bedeutung beimaß und ihn als ein Mittel zur tieferen Charakterisierung seiner Gestalten ansah.

Vom Musikerporträt ist es nur mehr ein Schritt bis zu jenen Darstellungen, in denen die Tonwerkzeuge in *rein musikalischer Verwendung* gezeigt werden. Hier sind die Instrumente nicht mehr tote Beigaben, sondern wirkliche Werkzeuge der Musikpflege. Auf diesen Musikbildwerken wird richtig gespielt und richtig gesungen.

Zunächst ist es da die Aufgabe der dargestellten Musik, die in den Bildwerken vorherrschende Handlung zu unterstützen und zu bereichern. Die Bewegungen der griechischen Tänzerin erhalten durch die grellen, orgiastischen Töne des Aulos ein wildes, bacchisches Gepräge. Die Darstellung eines Gastmahles beleben die auf der Tribüne aufgestellten, lustig drauflos musizierenden Stadtpfeifer. Die mit dem Christuskind thronende Madonna oder die »Sacra Conversazione« der heiligen Familie wird durch die zarte Kammermusik lieblicher

zu ihren Füßen sitzender Engel aus der irdischen in eine verklärte Atmosphäre unendlichen Friedens gerückt.
Doch damit ist die Rolle der Musik in den Werken der bildenden Kunst noch keineswegs erschöpft. Neben Darstellungen, die der Musik nur eine untergeordnete Begleitrolle einräumen, treten Kunstwerke, in denen die Wiedergabe der Tonkunst den tragenden Inhalt bildet. Bei dieser letzten Gruppe von Musikbildwerken, die gewöhnlich als »Konzerte« bezeichnet werden, ist Instrumentenspiel und Gesang das beherrschende Element der Darstellung. Schöpfungen dieser Art hat es schon im Altertum gegeben; wir finden sie auch im Mittelalter, jedoch am häufigsten in der Neuzeit.

* * *

Als Mittel, den Eindruck der tatsächlichen Musikübung zu erwecken, diente den bildenden Künstlern zunächst die vollkommen naturalistische Wiedergabe der dargestellten Tonwerkzeuge. Sowohl die »Konzerte« als auch jene Musikbildwerke, bei denen die Tonkunst nur zur Unterstützung der Hauptaktion herangezogen wird, zeichnen sich durch sorgfältige, durchaus naturwahre Wiedergabe des musikalischen Geschehens aus. In all diesen Werken, mögen sie nun einen Bacchantentanz, die Himmelfahrt Christi, eine »Sacra Conversazione« oder eine musizierende Gesellschaft zum Gegenstand haben, sind die musikalischen Instrumente aufs liebevollste vom Künstler beobachtet und mit gründlichster Sachkenntnis wiedergegeben. Jeder Saite, jedem Bund, der Form der Rose oder Schnecke, der Anzahl und Größe der Pfeifen, der Stellung der Tonlöcher, der Haltung der Spieler und selbst der Mundstellung der Sänger wendet sich das volle Interesse des Meisters zu, und jedes unscheinbare Detail wird mit photographischer Treue reproduziert. Der Bläser hat weit aufgepustete Wangen. Seine Handhaltung und Fingerstellung ist so korrekt und eindeutig, daß wir den angespielten Ton von seinen Fingern ablesen zu können glauben. Der Streicher hält das Instrument richtig am Halse oder zwischen den Knien. Mit der Linken verkürzt er die Saiten, mit der Rechten streicht er sie an. Wie Momentaufnahmen musizierender Kapellen wirkt die Mehrzahl dieser Plastiken, Gemälde und Graphiken aus mehr denn zwei Jahrtausenden menschlichen Kunstschaffens.
Über der mechanischen, äußeren wird aber auch die innere, seelische Seite der Musikübung nicht vergessen. Sei nun eine harmlose musizierende Gesellschaft oder eine thronende Madonna Gegenstand der Darstellung, ein musikalischer Unterricht oder der Tanz der Salome: wofern dem Künstler die Gabe verliehen ist, menschliches Trachten und Fühlen in seinen Werken festzuhalten, wird er es als seine Aufgabe betrachten, in Mienen, Haltung und Gebärden der Spieler Verständnis und Anteilnahme auszudrücken an der Kunst, die unter ihren Fingern erblüht. Die musizierenden Menschen und Engel empfinden in gleicher Weise Freude beim Spiele fröhlicher Weisen. In ihrem Antlitz spiegelt sich Andacht und Ergriffenheit, sobald sie ernste Musik zum Erklingen bringen.

Und die Gedanken und Empfindungen der Musizierenden teilen sich auch ihren in den Bildwerken festgehaltenen Zuhörern mit. Auch deren Mienen und Gebärden drücken tiefes Wissen um die Macht der Tonkunst aus.

* * *

Betrachteten die Zeitgenossen des schaffenden Künstlers diese Musikbildwerke, in denen alles zusammenwirkt, um die Vorstellung einer augenblicklichen Musikdarbietung zu erwecken, so konnte es nicht ausbleiben, daß sich auch bei ihnen zu der rein optischen allmählich eine akustische Empfindung einstellte. Die vor ihren Augen gefingerte Flöte gab ein leises Pfeifen, die gestrichene Violine begann süß zu klingen, sie hörten Klavier und Orgel, Oboe und Fagott, Trompete und Pauke, und über alle Instrumente erhob sich klar die menschliche Stimme. Die Doppelpfeife des Satyrs, die Trompete des Herolds, die Gambe der vornehmen Dame, die Laute des Kavaliers und weiterhin auch die weltferne, entrückte Miene der Musizierenden, die strahlende Heiterkeit des spielenden Engels, die tiefe Erschütterung des im Innersten aufgewühlten, der Musik lauschenden Königs Saul, sie alle verloren ihren unmittelbaren, sachlichen Sinn und verwandelten sich in Symbole eines Unaussprechlichen, mit den Mitteln der bildenden Kunst nur Anzudeutenden, in Symbole der Musik selbst.

Dies ist der eigentliche, tiefere Sinn der Musikbildwerke. Beim Anblick der zahllosen Plastiken, Gemälde und Graphiken der Vergangenheit, in denen die Tonkunst einen mehr oder minder großen Anteil am Inhalt hat, erschließt sich unserem modernen, an weitestgehende Unterteilung und Spezialisierung gewohntem Denken ein Stück ursprünglicher Einheitlichkeit und Geschlossenheit. Wir gewinnen ein neues Beispiel für die primitive Zusammengehörigkeit und innere Verbundenheit heute weit auseinanderliegender Gebiete. Denn ebenso, wie man in früherer Zeit einen Unterschied zwischen instrumental und vokal noch nicht kannte, Volks- und Kunstmusik als identisch ansah und Tonkunst und Dichtkunst als untrennbare Einheit auffaßte, so verstand man es auch, den Augeneindruck mit dem Ohreneindruck zu verknüpfen und die Musik, die der bildende Künstler mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln zu schildern suchte, nicht bloß zu sehen, sondern auch im Geist zu hören und zu empfinden. Ähnlich wie heute noch der Betrachter der Flimmerleinwand mühelos den lebhaftesten Wortwechsel vom Munde der Schauspieler abzulesen vermag, so verstand es der antike, der mittelalterliche und frühneuzeitliche Mensch, die bildnerische festgehaltene Tonkunst auf Grund der Symbole, in die sie der Künstler gefaßt hatte, vor seinem geistigen Auge erstehen zu lassen.

* * *

Versetzen wir uns in die Lage der Zeitgenossen dieser Kunstäußerungen und lauschen den bald stillen und sanften, bald lauten und jubelnden, bald gellend orgiastischen Klängen, die den dargestellten Instrumenten entströmen, so ent-

decken wir neue, ungeahnte Harmonien zwischen der latenten Musik und dem übrigen Inhalt der Darstellung. Ja selbst zur Komposition, dem Aufbau und der Farbe der Musikbildwerke laufen feine Fäden, so daß eine neue Einheit entsteht, die gleichzeitig dem Auge und dem Ohr Empfindungen und Eindrücke vermittelt. Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkt eine der unzähligen Darstellungen der Renaissancezeit, in denen die thronende Madonna mit dem Christuskinde gezeigt wird. Zu den Füßen der Gottesmutter sitzen Engel, versunken in die sanfte Kammermusik, die sie mit ihrem Stimmen, der kleinen, tonarmen Geige, der sanften Flöte oder Flötenorgel oder der schwachen Fiedel hervorbringen. Die gleichen dünnen, hellen, leuchtenden und schwerelosen Farben, in denen das Quattrocentogemälde gehalten ist, finden wir auch in der dargestellten Musikszene wieder. Eine sanfte, zarte Stimmung beherrscht den Eindruck dieser Bilder, in denen die leise, friedvolle Musik aufs glücklichste harmoniert mit dem milden, weihevollen Inhalt und dem einfachen, klaren Aufbau. Ganz anders ist die Zusammenstellung der Instrumente auf Bildern mit der Darstellung der Himmelfahrt des Erlösers oder der Mutter Gottes. Glänzende, schmetternde Trompeten, dröhnende Pauken, gellende Oboen, mehrfach besetzte Flöten und Streicher sind zu einem kolossalen und glänzenden Orchester vereinigt, dessen Jubel die Feier des Augenblicks ins Unermeßliche steigert. Und gleichzeitig wird für diese Gemälde auch zumeist ein größeres Format gewählt, die Komposition mächtiger und geschlossener angelegt, die Farben feierlicher, glänzender und prächtiger zusammengestellt. Schreiten wir weiter fort ins 16. Jahrhundert und betrachten wir etwa den wunderbar satten Zusammenklang, den Tizian erzielt, indem er seiner Darstellung der ruhenden Venus die Töne der von einem Mohren zum Erklingen gebrachten Orgel einfügt. Wie herrlich harmoniert hier die Stimmung, die von dem wundervollen, nackten Frauenkörper ausgeht, mit dem saftigen, warmen Kolorit des Gemäldes und dem vollen, rauschenden, dabei geheimnisvollen Klang der Orgel! Lassen wir noch als Probe ein bürgerliches Satyrspiel folgen: Die Darstellung eines niederländischen Wirtshausfestes des 17. Jahrhunderts. Wir sehen fröhliche, bezechte Menschen, helle, lustige Farben, einen breiten, etwas regellosen Bildaufbau und hören alles durchdringend und übertönend das fröhliche, grelle Blöken der Sackpfeife oder das sinnliche, einschmeichelnde Jubilieren der Violine.

Die Reihe dieser Beispiele ließe sich ins Unendliche erweitern und über alle Jahrhunderte ausdehnen. Dabei hätten wir stets die Beobachtung zu machen, daß die Musik in einem fein abgewogenen Verhältnis zum sonstigen Inhalt und zu sämtlichen Kunstmitteln der Darstellung steht, sie ergänzt und erweitert, und alles vermeidet, das geeignet wäre, in der Stimmung Gegensätzliches in das Kunstwerk zu tragen.

Hier ist es uns aber nur um die prinzipielle Feststellung zu tun, daß wir es im »Musikbildwerk« mit einer gegenseitigen Durchdringung und Verquickung



Die menschliche Orgel:
Flötenkonzert der Daggera-Knaben



Bläser der Tikar



Trommler der Tikar

Negermusik



Xylophon mit 4 Spielern bei einer Totenfeier (Westafrika)



Xylophonspieler in Bamum (Kamerun)

Negermusik

von Musik und bildender Kunst zu tun haben. Wir vermögen diesem merkwürdigen Ansatz zum »Gesamtkunstwerk« nur dann gerecht zu werden, wenn wir bei Betrachtung der unzähligen Plastiken, Gemälde oder Graphiken, in denen Gesang und Instrumentenspiel zur Darstellung gelangt, auf dem Weg durch das Auge auch unser geistiges Ohr anregen lassen. Nur wenn wir beim Sehen auch zu hören vermögen, werden sich uns diese Schöpfungen gänzlich erschließen.

ÜBER DIE WEITERENTWICKLUNG DER GESANGSKOMPOSITION

VON

RALPH KUX-DORNACH b. BASEL

DIE ALTEN WEGE

Es gibt zwei Sünden in der bisherigen Art für Gesang zu komponieren. Entweder verging man sich gegen die Musik oder gegen die Dichtkunst, denn man war bisher gewohnt, Gedichte in Musik zu setzen und diese von der menschlichen Gesangsstimme vortragen zu lassen.

Die erste Verfehlung besteht darin, daß das dichterische Werk über die Musik den Sieg im Lied davongetragen hat. Die Musik kommt dann nicht zu ihrem Recht; sie wird durch die Dichtung an die Seite geschoben. Auf diese Art bekommt man etwas zustande, das im Grunde genommen gar nichts Musikalisches in sich birgt. Da man Musik aber doch gerade hat schaffen wollen, so beweist dies schon von vornherein die Unmöglichkeit dieser Kompositionsart. Zu dieser Art der Komposition gehören meist all die Gesangskompositionen, die von Wagner aus ihre Entwicklung genommen haben. Man hat da in der Oper wie auch im Lied ein Dichterisches gewählt, welches das Musikalische überwiegt. Man fand nicht mehr diese getragenen Melodien, durch die sich besonders das Musikalische auszudrücken vermag, um das Wort zu überwinden und in das Musikalische zu verwandeln. Man erfand dafür in fast allen neuen Opern und Liedern eine Art Sprechgesang, in dem alles mögliche Wortgemäße gesungen wird, als ob man nie mehr einsehen könnte, wie sinnlos es ist, alle rein täglichen Dinge zu singen. Eine Art Rezitativgesang wurde entwickelt, in dem man nicht mehr im Musikalischen lebte, sondern wo nur das Wort noch den Gang des Musikalischen angibt. Ohne dieses Wortgemäße kann man sich diese Gebilde gar nicht vorstellen, andernfalls bleibt nur eine leere, dünnmusikalische Hülse übrig. Das Musikalische verkümmert eben hier, und die Dichtung führt das Zepter. Daß diese Richtung sich nicht weiter fortentwickeln läßt, sieht man bald ein, wenn man noch für

das rein Musikalische Sinn und Gefühl hat. Denn dieses Musikalische wird hier geradezu unterdrückt.

Betrachten wir die zweite Verfehlung bei den üblichen Gesangskompositionen, so stoßen wir auf folgendes: Man nimmt ein Gedicht und läßt dieses Gedicht singen, aber nicht so wie bei der ersten Richtung, daß das Wort die Führung des Musikalischen angibt, sondern daß das Wort als Mittel nur die Grundlage oder Stimmung abgibt für das Musikalische, das hier sich offenbaren will. Das Wort ist dabei nicht einmal so sehr notwendig. Ohne das Wortgemäße würde das rein Musikalische doch noch bestehen können. Man sieht dies am besten an den alten Opern. Da hatte man einen Text, der aber nicht einmal besonders verstanden zu werden brauchte. Vor allem in der alten Arie war dieses der Fall. Die Aufmerksamkeit war beim Zuhören nur auf das Musikalische gerichtet. Man hätte, wie man das auch oft getan hat, dem Musikalischen einen ganz anderen Text unterlegen können, ohne daß das Erlebnis beim Zuhörer sich wesentlich geändert hätte. Es war eben hier das Musikalische derart vorherrschend, daß das Wortgemäße dagegen verstummen mußte. Sollte das Wort bei der alten Oper hervortreten, dann sang man nicht mehr rein melodiös wie in der Arie, sondern man sang und sprach halb im Rezitativ, wo es nicht auf das Musikalische ankam, sondern auf das sinngemäße Wort. Deshalb auch die ewig gleichen, sich wiederholenden Wendungen im Rezitativ bei allen alten Komponisten. An diesen Rezitativen kann man wahrhaftig keine großen musikalischen Erlebnisse entzünden. Das war aber auch nicht bezweckt, denn wollte man musikalisch sein, so begann man die Arie, wo der Sinn des Wortes eine wenig bedeutende Rolle spielte. Daher hatte man auch hier gerade die volle Berechtigung, die Koloratur anzuwenden, um ganz allein das Musikalische zum Ausdruck zu bringen. Da fragte niemand, auf welches Wort gerade die Koloratur gesungen wurde, sondern man erfreute sich nur am Melodiös-Musikalischen. In der Folgezeit aber ging die Bedeutung der Arie immer mehr zurück, man begann die Melodie nicht mehr so stark zu erleben, während das frühere Rezitativ, das wenig Musikalisches enthielt, jetzt auf den Thron der Wirksamkeit erhoben und mit einigen musikalischen Werten aufgeputzt wurde. Das ist schon bei Wagners späteren Opern stark der Fall. Man kann diese Opern gar nicht mehr, ohne vom Text zu wissen, verstehen und erleben. Hier wird dann das Wort, wie wir das am Anfang ausgeführt haben, der wichtigste Teil, ohne das man gar nicht mehr zum Verständnis kommen kann.

Es findet also bei dieser zweiten Art zu komponieren eine Unterdrückung des Gedichtes zugunsten des Musikalischen statt. Deshalb auch haben die größten Gesangskomponisten, z. B. Schubert, sich oft schlechte Gedichte ausgewählt. Hier war nämlich das rein Dichterische nicht so stark, und man war weniger gehemmt, das Musikalische frei walten zu lassen.

Man hat natürlich immer versucht, beim Lied eine möglichst große Einheit von Musik und Dichtung zu finden. Es ist dies ja auch dem bedeutendsten

Liederkomponisten Schubert so gut gelungen, daß man diese Art wohl nicht mehr so leicht übertreffen kann. Um so musikalischer handelte der Komponist natürlich, je mehr er das Dichterische unberücksichtigt lassen konnte.

Durchdenkt man dies alles, so bleibt aber doch nichts anderes übrig — da in der zuerst beschriebenen Art zu komponieren eigentlich unmöglich ist, weil man der Musik, der man gerade dienen will, untreu wird —, daß man der zweiten Art für Gesang zu komponieren doch den Vorwurf der Sünde gegen die Dichtung nicht ersparen kann. Diese Sünde gegen das Dichtwerk wird sogar sehr stark fühlbar, wenn man folgendes erwägt:

Wenn der Dichter sein Werk, z. B. ein Gedicht, schuf, so goß er alles Poetisch-Dichterische, was er auszudrücken hatte, in den Laut, in das Bildhaft-Plastische und in das Melodiös-Musikalische. Die Sprache formte er so lange, bis die Laute, die geheimen Verbindungen von Konsonant und Vokal rein zur wahrhaften Erscheinung traten, wie es für das Gedicht notwendig war. Dies alles aber, was der Dichter so in sein Werk hineingeheimnist hat, läßt sich nur durch eine wahrhaft künstlerische Rezitation oder Deklamation wiedergeben, wenn man das Werk so zur Hörbarkeit erschaffen will, wie es dem Dichter vorschwebte. Der Rezitator macht gerade das alles in der lebendigen Sprache hörbar, was der Dichter Besonderes, z. B. in die Lautzusammenhänge hineingelegt hat, und hat der Rezitator in richtiger Weise das Gedicht wiedergegeben, so ist man ganz befriedigt davon und wünscht nichts anderes hinzu.

Nun kommt aber der Musiker, dem es durch alte Tradition beigebracht worden ist, daß er, wenn er ein Lied für Gesang schaffen will, ein Gedicht in Musik umsetzen muß, und legt dem Gedicht eine Musik zugrunde. Hört man dann das Lied vorgetragen, nachdem einem vorher das Gedicht rezitiert wurde, so empfindet man sehr stark, wenn man noch für solche Dinge eine Empfindung hat, daß etwas ganz anderes an die Stelle dessen getreten ist, was vorher der Rezitator hat erklingen lassen und was vom Dichter doch eigentlich gewollt worden ist. Während der Dichter alles hat ausdrücken wollen durch seine *sprachlichen* Werkzeuge, wird jetzt etwas wiedergegeben durch die *musikalischen* Elemente, die aber von den dichterischen sehr verschieden sind. Der Prozeß, den das Gedicht beim Komponieren durchgemacht hat, ist folgender: Der Musiker hat das Gedicht erst in seiner Ursprünglichkeit, kraß gesagt, zerschlagen und zertrümmert, zu einem Nichts gemacht und hat dann etwas Musikalisches an dessen Stelle gesetzt. Man kann nun sagen, daß das, was als wesentlich Geistiges hinter dem Gedicht gestanden hat, jetzt auch durch das Musikalische zur Offenbarung komme; daß nur die Offenbarungsmittel andere seien. Das mag gut möglich sein, doch ist dem entgegenzusetzen, daß man dieses Wesenhaft-Geistige, das hinter einem Gedicht steht, auch instrumental-musikalisch hätte ausdrücken können,

dann hätte man aber das Gedicht unversehrt und unberührt in seiner wahren Gestalt gelassen und hätte es nicht erst zu vernichten brauchen. Sagt man aber, daß man gerade das Bedürfnis habe, dieses Wesenhaft-Geistige des Gedichtes *gesanglich* zum Ausdruck zu bringen, so muß man eben andere Wege suchen, als die, das Dichterische zu zertrümmern. Und zu diesen anderen Wegen kann man schon kommen.

Klar ist bis jetzt, daß es unmöglich ist, in diesen beiden bisher angewandten Arten, die wir beschrieben haben, weiter für Gesang zu komponieren, um eben nicht in die eine oder andere Versündigung zu verfallen. Fragt man sich, was ist nun die Ursache von der Unmöglichkeit dieser beiden Wege, so sieht man bald, daß dieses nur deshalb so hat kommen können, weil man im Gesang die Dichtung und die Musik, zwei ganz verschiedene Künste, hat zusammenschweißen wollen. Diese beiden so grundverschiedenen Künste können, wie es in der bisherigen Art versucht worden ist, nicht zusammengebracht werden, wenn man eben nicht in grober Weise die eine oder die andere Kunst antasten will. Die Musik kann wohl die Dichtkunst befruchten und zum Teil in sie einfließen, doch niemals kann die Dichtung in die Musik einfließen, die Musik verträgt diese fremden Berührungen nicht. Der einzig mögliche Weg, aus diesen Verirrungen herauszufinden ist der, daß man das Dichterische für sich unangetastet läßt und für die Gesangskompositionen ganz neue Wege sucht. Daß man diesen Versuch, für Gesangskompositionen neue Wege zu suchen, getrost unternehmen kann, beweist wohl das sehr starke Bedürfnis der Menschen in der heutigen Zeit nach Kunstwerken, die gesanglich sich auszudrücken vermögen. Gesang ist auch heute noch eine elementar künstlerische Äußerung des Menschen. Die erste und zwingende Forderung, die man aber stellen muß, um hier weiter zu kommen, ist die, daß man bei neuen Gesangskompositionen immer im Rein-musikalischen bleibt, wenn man sich nicht wieder in alle möglichen Verirrungen begeben will. Das muß die zielsichere Richtung sein.

Über die neuen Wege sollen nun die weiteren Zeilen sprechen.

DIE NEUEN WEGE

Denkt man darüber nach, wie soll sich der menschliche Gesang äußern, wenn man nicht Worte zur Äußerung nehmen will, so bleibt nichts anderes übrig, als daß man zu den Vokalen selbst greift. Die elementare, hörbare Äußerung im Gesang ist die durch die Vokale. Hier bleibt man auch ganz rein im Musikalischen, denn hier ist es noch erlaubt, den Vokal im Gesang vom Laut in den Ton zu verwandeln; er ist hier noch ein Tönendes. Wendet man den Vokal gesanglich richtig an, so nimmt man nichts aus der Dichtkunst hinüber und läßt diese ganz unberührt. Der Vokal ist nun ganz musikalisch. Durch das Singen auf Vokalen ist die einzige Möglichkeit gegeben, in den

Gesangskompositionen einen Schritt in der Entwicklung weiter zu machen. Sonst bleibt man immer bei Kompromissen mit anderen Künsten. Wenn wir durch Worte etwas gesanglich ausdrücken, so spielen die Worte immer, und sei das Musikalische noch so hervorragend, neben der Musik eine Rolle. Das Wort ist immer *sinn*gemäß, die Musik jedoch schließt alles *Sinn*gemäße aus. Etwas Sinngemäßes kann die Musik gar nicht als Inhalt haben. Ihr Inhalt kann nur rein geistig sein. Deshalb können Worte auch nicht gesungen werden. Dieser Zwiespalt ist nicht zu überbrücken. Beim Vokal, wird er gesanglich angewandt, ist aber dieser Zwiespalt aufgehoben, denn was man musikalisch ausdrücken will, muß sich immer genau mit einem Vokal verbinden lassen. Die Einheit zwischen Vokal und Musik kann man immer erreichen, denn in sämtlichen Vokalen, die wir zur Verfügung haben, läßt sich unser ganzes seelisches Erleben ausdrücken. Und etwas anderes als seelisches Erlebnis läßt sich in der Musik auch nicht wiedergeben. Deshalb kann immer die Einheit zwischen Vokal und Musik in der Gesangskomposition hergestellt werden. Diese Einheit konnte nicht erreicht werden, wenn man Worte sang, denn hier war der Fall der, daß zwei verschiedene Erlebnisgebiete zusammengebracht werden sollten, die nicht zusammen passen, weil der Mensch diese beiden Gebiete, richtig betrachtet, gar nicht auf einmal erleben kann. Musik erlebt der Mensch nämlich so, daß er die Innenwelt zur Offenbarung bringen kann. Er gewinnt ein Verhältnis zu *sich selbst* als seelisch-geistigem Menschen. Sprache jedoch erlebt der Mensch so, daß er in der Außenwelt anwesend ist. Da gewinnt er ein Verhältnis zur *Umwelt*. Wie soll man diese beiden Erlebnisse wahrhaft verbinden können, da man doch nur das eine oder das andere erleben kann. Dies versucht aber der Gesang, der das Wort benutzt. Es ist dies, wenn man es richtig empfindet, eine krasse Unmöglichkeit.

Daß man die Sprache so erlebt, daß man in der Außenwelt anwesend ist, hat hauptsächlich seinen Grund darin, daß der Mensch in Konsonanten leben kann. Denn die Konsonanten bilden immer ein Äußeres ab, während die Vokale ein seelisch Inneres zum Ausdruck bringen. Gerade deshalb können nicht Worte gesungen werden, weil die Konsonanten hinderlich sind. Jeder Konsonant schlägt das Musikalische tot. Das ist gerade das Wesen der Konsonanten, daß sie ein Äußeres abbilden, daß sie als Geräusch auftreten. Gerade das Entgegengesetzte des Musikausdrucks, denn die Musik kann nichts Äußeres abbilden, kann nicht Geräusch sein, wenn sie nicht in Abwege der Programmusik oder der schildernden Kunst verfallen will. Die Konsonanten sind das unmusikalische Element in der Sprache. Sie verhindern es gerade, daß eine Einheit aufkommen könnte zwischen Wort und Musik im alten Gesangsstil. Die Konsonanten zerreißen dann jedesmal das Musikalische.

Beim Vokal ist das anders. Der Vokal bringt gerade das zum Ausdruck, was Innen-Erlebnis im Menschen ist. Das tut aber auch die Musik. Der Vokal

kann nie Geräusch sein, er bleibt immer musikalisch. Deshalb auch, wenn Vokal und Musik verbunden werden, gehen sie so einträchtig miteinander. Keins stört das andere. Beide haben ja dasselbe zu sagen. Vokal und Musik im Gesang verbunden, das ist der Weg, der zu einer neuen, rein-musikalischen Gesangskomposition führen kann.

DAS KÜNSTLERISCHE ELEMENT IN DER MUSIKALISCHEN REZEPTIVITÄT

VON
ALBERT MAECKLENBURG-SCHÖNEBERG (WEICHSEL)

Ohne Frage wohnt der Tonkunst eine elementare Macht inne; sie übt eine naturhafte Wirkung auf die menschliche Seele (selbst auf die von Tieren) aus, der sich selten ein Geschöpf auf diesem Planeten entziehen kann. Diese Wirkung der Musik nennen wir eine psychologische. Schon die Alten (die Griechen) kennen diese Wirkung und geben ihrer primitiven Erkenntnis hiervon Ausdruck in der Sage von Orpheus, der durch seine Musik Menschen und Tiere, Bäume und Steine in ihren Bann zwingt. Die musikästhetische Forschung beschäftigt sich eingehend mit der Frage, wie diese elementare, naturhafte Wirkung der Musik auf das Gefühlsleben des Menschen zustande komme. Wie der vor keiner Schwierigkeit zurückbebende Forschertrieb sich nicht abhalten läßt, den Ursprung der Sprache ergründen zu wollen, so geht er auch kühn der Ergründung vom Ursprung der musikalischen Phänomene zu Leibe. Darwin führt die Musik auf die primitiven Naturlaute der Urmenschen zurück, in denen sich die Hinneigung der Geschlechter zueinander in der Urzeit ausgesprochen habe. Nach dem Prinzip vererbter Assoziation haben sich dann im Laufe der Jahrtausende die durch die primitiven Naturlaute und Rhythmen herbeigeführten seelischen Erregungen immer mehr differenziert und vervollkommnet, so daß sie wieder ihrerseits verfeinerten Ausdruck in immer kunstvoller werdenden Tonreihen usw. fanden. Diese Begründung der Musik auf die Urerotik der Urzeit kann nicht ernst genommen werden, sie hat nur den Wert einer interessanten Hypothese, ein zwingender Beweis für die Fundamentierung der Tonkunst ist damit nicht gegeben. Die erotisch-sexuelle Auffassung musikalischer Klanggebilde durch das Medium bloß naturhaften Sinnenreizes steht *außer* dem Bereich des Künstlerischen; denn dieses ist seiner Natur nach eine Verklärung resp. Aufhebung niederer Naturtriebe in das rein geistige Niveau des ästhetischen Spieltriebes, das mit der Sphäre des dunklen, in der Tiefe der niederen menschlichen Natur begründeten Sinnenlebens nichts zu tun hat. Wer in den sphärenhaften, ver-

geistigten Klängen von Isoldes Liebestod im Tristan nur die Ur-Laute erotisch-sinnlicher Verzückung heraushört, ist von einer wahrhaft künstlerischen Rezeptivität unendlich weit entfernt.

Aber auch die Begründung musikästhetischer Urvorgänge auf die *physiologischen* Phänomene hat zu viel Geheimnisvolles und Unerklärbares, als daß wir nach dem heutigen Standpunkt der physiologischen Wissenschaft, deren Resultate seit Helmholtz uns allerdings mit Staunen erfüllen, etwas Bestimmtes und Gewisses darüber aussagen könnten. Daß die vom Gehörapparat aufgenommenen Töne uns letzten Endes durch Reizungen und Bewegungen, durch in den Nervenbahnen und Nervenzentren sich abspielende Vorgänge in Gestalt von Reflexen, von sensotorischen und motorischen Auslösungen im *Gehirnzentrum* zum Bewußtsein, zur Apperzeption kommen, ist wohl klar, das »Wie« (welches die Hauptsache ist) ist bis jetzt ein unerklärliches Geheimnis geblieben. Sollte es aber auch einer fernen Zukunft vorbehalten bleiben, das Problem von der *physiologischen* Genesis musikalischer Keimgebilde zu klären, einer annehmbaren Aufklärung entgegen zu führen, was wäre für das Verständnis des *künstlerischen* Elementes im weiten Gebiet des musikalischen Hörens erreicht? Was sich als naturhafte, rein physiologische Erscheinung eruieren ließe, könnte wohl im besten Falle als eine conditio sine qua non eines künstlerischen Wertes angesehen werden, aber nicht schon eo ipso als ein solcher selbst aufzutreten das Recht haben.

Der künstlerische, ausschlaggebende Faktor im musikalischen Hören liegt *nicht* in der sinnlichen, pathologischen, elementaren Hingabe an die Welt der Töne; — keine musikästhetische Ansicht führt so sehr von dem rein künstlerischen Erfassen der Tongebilde ab als die, daß ausschließlich in der *reinen Passivität*, in dem sich willenlos Treibenlassen auf den elementaren Wogen der Tonkunst, wobei man ungeahnte Beseligungen und Befruchtungen der Phantasie erleben könne, das wahre *künstlerische* Moment des musikalischen Hörens zu suchen und zu finden sei. Man braucht nur einen Blick zu werfen auf die zwar höchst poetischen, aber im Grunde doch sehr vagen und uferlosen Auslassungen der Romantiker des 19. Jahrhunderts über ihre Eindrücke, die sie von der Tonkunst empfangen haben, um zu erkennen, wie bei der von der Romantik gepflegten und gehegten Art des musikalischen Hörens dasjenige Moment desselben entschieden zu kurz kommt, das als das alleinige, wahre Spezifikum der musikalischen Rezeptivität angesprochen werden kann und muß. E. T. A. Hoffmann, der den sehnsuchtsvollen Zug der Romantik in das Jenseits nicht verleugnen kann, der über die Grenzpfähle der »beengten, dürftigen« Wirklichkeit hinausstrebend in die Sphäre des Unendlichen sich »hinwegschwingt«, der transzendentale Musiker, der Seelenbräutigam Julias (Mark), der unsterblichen Geliebten, nach der der Kapellmeister Kreisler »in süßem Verlangen« die Arme ausstreckt, hat — wie die Romantiker meist durchgängig — eine Auffassung von den Wirkungen der

Musik, die man nur als eine pathologische, psychologisch-elementare werten kann, und der erotische Empfindungen in mehr oder minder verhüllter Form, gekleidet in poetische, in mehr oder minder bewußtem oder gar unbewußtem Drange aus der Tiefe der Phantasie auftauchende Bilder, beigemischt sind. Wenn in Hoffmann bei dem Anhören Haydnscher Kompositionen »ein süßes Verlangen« rege wird — »nach der geliebten Gestalt«, die in der Ferne im Glanz des Abendrotes »dahinwandelt«, so klingt dies zwar sehr poetisch, sentimental, zeigt aber deutlich, daß das Musikhören dieses Dichters (wie vieler anderer Romantiker) nicht frei war von erotischen Vorstellungen, die eben durch die Töne geweckt wurden und die sich bei ihm infolge seiner poetischen Veranlagung und Neigung in poetische Phantasien umsetzten. Geschieht dies aber, wird die eigentliche Domäne, die der Tonkunst eignet, verlassen, und die musikalische Rezeptivität wirkt sich dann in dem Falle, daß als Begleiterscheinungen des passiven Tonhörens poetische Liebesphantasien auftreten, in ihren Folgeerscheinungen auf einem Gebiet aus, das von der Musik, wenn auch mit ihr verwandt, aber doch wohl zu unterscheiden ist. Daß das Musikhören so häufig erotische Vorstellungen auslöst, ist nicht die Folge »vererbter Assoziation« nach Darwin, sondern (für mehr poetische als musikalische Naturen) die unerbittlich sich einstellende Konsequenz eines oft willensschwachen, immerhin voluntaristischen Eingehens auf die Forderungen poetischer Phantasiebedürfnisse, die sich bei dem musikalischen Genuß allerdings für begabte Poeten, denen sich alles, auch die Phänomene der Tonwelt in Phantasievorstellungen oft unwillkürlich umsetzen, schwer ausscheiden und unterdrücken lassen.

Die romantische Musikauffassung basiert im Grunde auf jener musikästhetischen Ansicht, daß die Tonkunst ausschließlich Gefühlsausdruck und daß die ganze Eindrucksfähigkeit der Musik in der Erzeugung von »Stimmungsresonanzen« beschlossen sei. (Lipps in der Kultur der Gegenwart, Teil I, Abt. VI, S. 361.) Daß weiter »metaphysische« Fundamentierungen der Tonkunst verschiedener Art (z. B. Schopenhauer) in der romantischen Rezeption eine große Rolle spielen, steht außer Frage, wie ja die Musikästhetik der Gegenwart zwischen dem physiologisch-psychologischen und dem *metaphysischen* Moment haltlos hin und her schwankt. Dem »Expressionismus« steigen die Töne aus dem geheimnisvollen Urgrund der Seele auf, sind eine ingenuine Bejahung, vielmehr das ursprüngliche *Korrelativ* der äußeren Tonverhältnisse, das ein unantastbares, »irrationales« Requisit der menschlichen Psychenausstattung aus der höheren Welt sei, auch dann noch wäre, wenn es keine äußeren Tonerscheinungen gebe. Dem Tonkünstler, so phantasiert der expressionistische Ästhetiker, kommen die Töne »nicht von außen« zu, sie sind nicht der psychische Widerhall der äußeren Tonschwingungen, sie sind das Ursprüngliche; die äußeren Töne nur das äußere (übrigens mehr nebensächliche) echotische Korrelativ. So wird das bisher geltende Verhältnis

zwischen äußeren Tönen und der durch sie erzeugten Stimmungsresonanz der Seele völlig auf den Kopf gestellt. »Der Tonkünstler hört sich selbst.« Seine Seele wird »in ihm tönend«. (Herm. Bahr, Expressionismus, S. 75.) — Es ist hier nicht der Ort, auf diese Phantastereien sich weiter einzulassen, es sei nur gesagt, daß der, welcher beim Anhören (absoluter) Tonwerke den »metaphysischen Urgründen«, die in ihnen liegen sollen, in freier, ungebundener Phantasiebetätigung nachspürt, aus dem Rahmen der wahrhaft künstlerischen Hör- resp. Reproduktionsbetätigung sicher herausfällt. Der Ausdrucks- und Auslegungsmanie, wie sie heute z. B. im expressionistischen Lager grassiert, sind Tür und Tor geöffnet, und die selbstherrliche Autonomie des Harmonisch-Objektiven wird, indem dieses in das Subjektivistische aufgelöst wird, bei der Hinübernahme in die willkürlich-individuelle Auffassung des Subjekts in Mißkredit gebracht. Legt man die Hauseggersche musikalische Ausdruckstheorie zugrunde, steht es dem musikalischen Reproduktions- und Konzeptionsakt frei, in jeden Takt der (absoluten) Tonwerke aus der klassischen und nachklassischen Periode jede beliebige Interpretation hineinzulegen, wie sie die nachschaffende (poetische) Phantasie in stets wechselnder Stimmungsfärbung je nach augenblicklicher Laune und Eingebung vorspiegelt. In dieser subjektiv-willkürlichen Ausdeutungsweise wird der ästhetische Wert und Sinn der unvergänglichen Schöpfungen unserer Meister in das Naturhaft-Elementare der menschlichen Natur herabgewürdigt.

Aber auch die Definition der Musik als »Kunst des *Stimmungsausdrucks*« ist bei tieferem Durchdenken der musik-ästhetischen Probleme unhaltbar und, worauf es hier ankommt, nicht brauchbar, die bei der gehörlichen Aufnahme und dem Reproduktionsakt entbundenen musikalischen Tätigkeitstriebe in eine fruchtbringende, rein künstlerische Bahn zu leiten. — Hier muß ich vorerst in nuce in wenigen prägnanten Sätzen allgemeine Prinzipien der Musikästhetik feststellen, die für unser Thema von ausschlaggebender Bedeutung und richtunggebender Kraft sind. 1. Die Töne haben als Schwingungen (von Saiten usw.) eine physikalische Natur, unterliegen als solche den Gesetzen der Akustik (eines Ausschnitts der Physik). 2. Indem sie in den Gehörapparat eintreten, die physiologischen Bahnen der Nervenverästelungen und -zentren beschreiten, in das Hörzentrum aufgenommen, zum Apperzeptionszentrum im Gehirn weitergeleitet und dort bewußt werden, setzen sich die ursprünglich physikalisch-außermenschlichen Vorgänge in Gehörsempfindungen und Tonvorstellungen um. 3. Sie setzen die im Grund der Psyche schlummernden Gefühle in der Weise in Aktion, daß ihnen entsprechende Affektlaute erregt oder wenigstens stillschweigend empfunden werden. Die Brücke zwischen Tönen und Gefühlen wird nur durch diese Analogie hergestellt, die »Ähnlichkeitsassoziation« als Funktion des Geistes hilft mit, diese Brücke zu stützen. 4. Höhe und Tiefe der Töne, ihre Dynamik mit ihren Abstufungen, ihre Klangfarbe mit ihren Schattierungen, das Tempo, die Metrik, die Rhythmik — sinn-

liche Empfindungen — werden zu Elementen der Musik und sind imstande, eine innere Erregung der Seele wachzurufen, eine mehr oder minder umfassende Stimmungsresonanz auszulösen. Fritz Heinrich nennt diese Faktoren in »Musikalische Elementargefühle und harmonische Gegenständlichkeit«, Zeitschrift für Ästhetik XVII, 2. Juli 1923, S. 157, 161, in treffender Weise vom rein psychologischen Gesichtspunkt aus »musikalische Elementargefühle«. Unter ihre Kategorie fallen auch die von der Affektlautähnlichkeit der Töne geweckten Gefühle.*) 5. Das melodisch-harmonische Element, das einen objektiven, autonomen Charakter hat, das wie 4. einen das innerste Wesen der Tonkunst konstituierenden Faktor bildet, mit dem sie steht und fällt. Das »Geistige« in der Musik, die »Idee« oder der »Gehalt«, der »Inhalt« ist nichts als das Inbeziehungtreten der Tongruppen zueinander, d. h. ihr durch das Denkvermögen in das Verhältnis von Haupt- und Unterteilen Gefügt- und Zergliedertwerden, wie auch das Denken selbst ein Beziehen von Vorstellungen aufeinander ist, das sich in der sprachlichen Form widerspiegelt. — Harmonische Kadenzen, Periodenbildungen mit Vorder- und Nachsatz, die ab- und aufsteigenden Linien der Melodie, das »Lineare« sowie das »Vertikale« der Tonarchitektur usw. gehören hierher. Wenn 4. unter die Herrschaft von 5., d. h. des die Tonverbindungen in der Form und dem Schema von Melodie und Harmonie regelnden Geistes, und in ein dienendes Verhältnis zu ihm tritt, entsteht das musikalische Kunstwerk. 4. und 5. sind wohl Antipoden (d. h. für die reflektierende, ästhetische Analyse), aber diese das musikalische Kunstwerk in seiner Wesenheit konstituierenden Momente streben einander zu, verlangen nach Vereinigung, wie die positiven und negativen Pole der Elektrizität den Ausgleich suchen. Sie sind füreinander geschaffen und aufeinander angewiesen. Eins kann ohne das andere nicht sein, ihre Gegensätze fließen in der Einheitlichkeit des musikalischen Kunstwerks zusammen und werden darin aufgehoben. Wie in der Natur und in der Geisteswelt zwei entgegengesetzte Tätigkeiten, z. B. eine expandierende und eine attrahierende herrschen, die ihr Produkt bedingen, wie überall das Gesetz der Polarität herrscht, wie z. B. nach Schelling, Natur und Geist selber nur die zwei Seiten des »Weltgrundes« sind, dieser aber — »das Absolute« — selbst weder das eine noch das andere ist, sondern die über jede Gegensätzlichkeit erhabene Einheit beider — die »Indifferenz« von Objektivem und Subjektivem —, so sind 4. und 5., d. h. musikalischer Affekt und musikalische Harmonie (die ihrer Natur nach *nicht* der Träger des Elementar-Affektvollen ist, denn 4. und 5. schließen sich aus), nur zwei Attribute der einheitlichen musikalischen Substanz im Menschen, nur zwei Erscheinungsweisen des musikalischen Kunstwerks, die erst in ihrer völligen Identität den ästhetischen Wert des-

*) Vgl. die höchst eingehenden, die einschlägigen Probleme tief beleuchtenden Ausführungen »Die Tonkunst in ihrem Verhältnis zum Ausdruck und zum Symbol« in Zeitschrift für Musikwissenschaft, 8. Jahrgang, Nr. 25.

selben bedingen. — Doch nun zurück zu der Auffassung der Musik als »Stimmungskunst«. Mag auch das stimmungerweckende Element zum Teil (vgl. Tonmalereien) auf das Konto der Ähnlichkeit der Töne mit menschlichen Lauten oder auf das von *Assoziationen* zu schreiben sein, als Träger der Stimmung haben wir jedenfalls *nicht* die melodisch-harmonische Gruppierung (5.) anzusehen. Vielmehr ist das Entstehen der Stimmung — der Ausgestaltung der elementar-affektvollen Erscheinungen zu danken (4.). Spielen wir z. B. das wundervolle Largo appassionato aus der Sonate von Beethoven op. 2 Nr. 2, das wie ein demutsvoller Sang einer durch Leid verklärten, zur höchsten Entsagung emporgestiegenen Seele aufklingt, etwa im Tanzrhythmus unter Beschleunigung des Tempos und Veränderung der Dynamik, so verfliegt sofort die ursprüngliche Stimmung und wird in eine derselben entgegengesetzte verwandelt. Die romantische, im- und expressionistische Hörweise tut Unrecht, den großen Meistern der klassischen Periode bei ihrer Produktion die Absicht unterzuschieben, sie hätten *nur* Stimmungsresonanzen mit ihren melodisch-harmonischen Gebilden erzeugen wollen. Die Verkennung des unzerstörbaren Eigenwertes des Harmonischen, die Unklarheit darüber, ob 4. oder 5. oder beide zugleich die Substrate der Stimmung seien, die Verwischung der Grenzen von 4. und 5. sind ein Grund für die *zur Ignorierung* der wie ein Rocher de bronze feststehenden objektiven Normen der Musik (5.) hinneigende moderne Interpretationsweise, die, in dem Wahn befangen, die Melodie, das Thema, das Motiv usw. (5.) sei der Träger dieser oder jener differenzierten Stimmung, in der Unterordnung der aus dem Phantasietrieb *der klassischen Meister* herausgeborenen und fest hingestellten musikalischen objektiven Formen unter die Herrschaft der eigenen, willkürlichen Stimmungssphäre oder augenblicklichen Laune, in dem Ummodeln und Verzerren der melodisch-harmonischen Linien in linearer und vertikaler Richtung, in dem Verwischen der Tonalität und Takteinteilung usw. das denkbar Möglichste leistet und auf dem Wege eines angeblich verinnerlichenden Expressionismus immer weiter voranschreitet — bis zur Negierung aller das künstlerische Element und alle kulturelle Wertsteigerung involvierenden — ethischen Selbstdisziplin. Warum verlor der in musikalischen Stimmungen schwelgende, sich besonders den düsteren, seiner eigenen melancholischen Natur entsprechenden Farbetönen hingebende Lenau bei dem Vortrag des letzten Satzes der Kreutzersonate in wild dahinrasendem Prestissimo die Herrschaft über sich selbst, so daß er oft schluchzend und von Tränen übermannt abbrechen mußte? — weil er die Stimmung über die objektive Form stellte und auf die in musikalischer Logik vor sich gehende Entfaltung der musikalischen Formgebilde nicht mehr achtete. Was ist künstlerisch-ethische Disziplin anderes als die pietätvolle Unterordnung unter Gesetze, die in formaler Folgerichtigkeit sich abspielen und durch die historische Emanation von Jahrtausenden besiegelt sind?

Faßt man gar die Musik als Ausdruck der vom Komponisten in das Werk gelegten Gedanken oder Ideen (Hausegger), wie die Verfechter der Programmmusik diese musik-ästhetische Theorie besonders gestützt und weiter ausgebildet haben, so ist letztere erst recht nicht geeignet, im musikalischen Hören und Reproduzieren das künstlerische Element wahren zu helfen. — Wohl ist es wahr, daß die Tonkünstler die Anregungen zu musikalischen Schöpfungen aus der *außer*musikalischen Welt: aus dem Naturleben (Pastoralsymphonie), aus dem menschlichen Leben in seinen verschiedenen Entwicklungsstadien (Kinderszenen von Schumann) und Geistesbestrebungen bis zum Niveau des Faustischen Ringens, bis zur Zarathustraschen, eisigen Höhenluft des Übermenschen (bei Liszt, Berlioz, Strauß) genommen haben und noch immer nehmen, aber mit ihren etikettierenden Andeutungen verstehen sie die fluktuierende Welt ihrer Inspirationserlebnisse, nicht wollen sie ihr Produkt als objektiven Symbolausdruck ihrer Anregungen gewertet wissen. Weber kommentiert sein f-moll-Konzertstück so: »Eine Burgfrau harrt seit Jahren der Rückkehr ihres Ritters. Doch keine Nachricht dringt zu ihr. In ihrem Schmerz glaubt sie ihn gefallen. Könnte sie doch mit ihm sterben! Da, erst in der Ferne, dann immer näher ertönt der Marsch der heimkehrenden Kreuzfahrer! Wehende Fahnen, Volksjubel. Er kehrt zurück, sie stürzt in seine Arme. Unbeschreibliches Glück, den Triumph der Minne verkündend.«*) Diese Auslegung gibt wohl Fingerzeige für den Verlauf der musikalischen Wellen in diesem Stück, läßt auch auf die durch dies mittelalterlich-mystische Träumen ausgelösten, geheimnisvollen Emotionen schließen, die in der Seele des Autors im Augenblick der Inspiration entstanden, soll aber natürlich (auch im Sinne des Autors) keine Nötigung für die Auffassung enthalten, daß dies Stück ein musikalischer Ausdruck nur für diesen bestimmten mittelalterlichen Vorgang sei. W. Nagel hat recht, wenn er in »Beethoven und seine Klaviersonaten« 1903 I, S. 20 sagt: »Bestimmte und bestimmbare Attribute, bestimmbar in dem Sinne, daß der Hörer das vom Komponisten Gewollte empfinden *müsse*, können tonalen Kombinationen nicht beigegeben werden.« Dies steht trotz aller gegenteiligen, beweislosen Versicherung fest: Wenn es auch Hörer programmatischer Musik mit im- und expressionistisch-poetischer, ja halluzinatorischer Beanlagung gibt, die, ohne daß eine Reihe von poetischen Assoziationen in ihnen entsteht, keine einzige musikalische Periode oder auch nur das geringste Motivstück in sich aufnehmen können, so ist doch die Tatsache nicht umzustoßen, daß bei solchem Sichverlieren in ein illusionsvolles Spielen der Phantasie von einem künstlerischen Hören nicht die Rede sein kann. Wenn Rosenthal behauptet, das Auftauchen der durch Musik entbundenen, aus halluzinatorisch erfüllten Wünschen bestehenden Phantome und poetischen Phantasiebilder »setze musikalische Fähigkeiten« voraus,

*) Der Schüler Webers Benedict schrieb diese Worte Webers später nieder, mit denen Weber den ersten Vortrag von op. 79 in Gegenwart von Caroline (seiner Frau) und Benedict illustrierte.

oder wenn Ruths von jenen aussagt, daß sie »das Wesen des künstlerischen Musikgenusses« ausmachen, so ist dem entgegenzusetzen, daß das Gegenteil richtig ist: sie sind je nach dem Grad der Häufigkeit, in dem sie sich einstellen, das Zeichen eines Mankos spezifisch musikalischer Begabung, wie auch viele romantische Dichter, z. B. H. Heine (vgl. dessen hochdichterische Exkurse über Paganinis Spiel), die durch ihr phantasievolles Ausdeuten und Symbolisieren musikalischer Vorgänge exzellierten, *unmusikalisch* gewesen sind. Daß sie den künstlerischen Musikgenuß beeinträchtigen, ja aufheben, ist klar: Denn hat die Aberration in ein musikfremdes Gebiet künstlerische Berechtigung? Das Vermischen von heterogenen Gebieten ist stets unkünstlerisch, das Sichhalten innerhalb der einer Kunst gezogenen Grenzen künstlerisch. Es ist eine in die Irre führende Vorstellung, wenn man in der Programmusik die restlose Veramalgamierung symbolischer Vorstellungen mit den Klängen für möglich hält, sie als alleinige Bedingung des künstlerischen musikalischen Hörens hinstellt, als untrügliches Zeichen für musikalische Qualifikation — weil eine völlige Vereinigung von zwei verschiedenen Gebieten angehörenden Elementen ausgeschlossen ist und niemals neue musikästhetische Werte schaffen kann, die etwa eine Bereicherung der Musik darstellen, weil sie sich in der »absoluten«, von Programmen freien Musik »noch nicht« auffinden lassen. Wenn Volkelt in »System der Ästhetik« I, S. 562 sagt: »Die assoziierten Vorstellungen der Programmusik sind auf das gehörliche Gliedern einflußlos. Nur die Tonverhältnisse sind es, die das Gruppieren der Töne bestimmen, so finden wir hier den Weg gewiesen, auf dem die Art des musikalischen Hörens in die Erscheinung tritt, die den Anspruch erheben kann, unter Ausschaltung aller fremdartigen Elemente allein als künstlerisches Auffassen spezifisch-musikästhetischer Werte bezeichnet zu werden.« Der Ausspruch Schweitzers, in J. S. Bach, le poète Musicien: »celui pour lequel la musique n'évoque aucune vision, ne sait pas entendre«, der den hohen Grad der Einseitigkeit bezeichnet, dem man in den das Symbol-Idol anbetenden Kreisen verfallen ist, ist irreführend und führt erst dann den Hörer auf die rechte Bahn, wenn man die zweite Negation fallen läßt. Jeder Pianist, der das Kunstwerk als den Niederschlag einer innerlich erlebten musik-ästhetischen Anschauung und eines durchgefühlten gehörlichen Prozesses auf die Tastatur projiziert, wird mir Recht geben, wenn ich behaupte, daß z. B. beim Spielen der Phantasiestücke von Schumann schon das flüchtige Aufblitzen, geschweige das Festhalten der Programmideen: »In der Nacht«, »Grillen« usw. störend und die Konzentration hemmend auf die Reproduktion selbst wirken muß, weil »das Auftreten eines bewußten Bedeutungsgefühls ein musikästhetisch unbegründetes Unterbrechen der Hingabe an das Tonwerk, eine Spaltung der Auffassung der Töne in das, was sie sind und das, was sie bedeuten« sein würde. (Fritz Heinrich, a. a. O., S. 91.) Zugegeben mag werden, daß das Sichhingeben an die den Komponisten bei seinen charakterisierenden

Inventionen befruchtende Inspiration für das Studium anregend und auf die Herausarbeitung der Stimmungssphäre wirkungsvoll ist, nicht aber bei der künstlerischen Reproduktion selbst als ein förderndes Moment angesehen werden kann, weil es in musikästhetischer Hinsicht von völliger Belanglosigkeit ist. Zudem läßt sich der Parallelismus zwischen gedanklicher Assertion in programmatischem Sinne und gleichzeitiger sinnvoller harmonischer Verknüpfung und in rein musikalischer Logik vor sich gehender Abwicklung der Tonreihen praktisch kaum durchführen. Das künstlerische Aufnehmen einer Tondichtung besteht eben nur in dem verständnisvollen (alle Teile im proportionalen Verhältnis zum Ganzen) Erfassen der Tongruppen, der größeren und kleineren Abschnitte in ihrer melodiös-harmonischen Selbstherrlichkeit (5.), in der gleichzeitigen Konzeption des metrischen und rhythmischen Verlaufes (4.), in dem aktiven psychischen Mitgehen und Miterleben, in dem Verfolgen des ästhetischen Eindrucks, den »das Musikalisch-Schöne« des Tonwerks in der Seele des musikalisch Beanlagten hervorruft — eine hyper-ideale Forderung höchster Geisteskonzentration, die der symbolistisch oder expressionistisch gerichtete Hörer — — nicht nötig hat.

JOHANN CHRISTIAN BACHS SINFONIK*)

VON

FRITZ TUTENBERG-KIEL

Riemann stellt den jüngsten Sohn Johann Sebastians zu den Mannheimern. Diese Eingliederung darf heute als falsch angesehen werden, zum mindesten als willkürlich. Christian Bach kommt von den Italienern her, und sie werden bestimmend für sein Werk. Zwei Formen des ersten Sinfoniesatzes haben sie ausgebildet: hier die der opera seria; wir nennen sie die Suitensinfonie (a *b a* b, früh schon mit einer solistischen Vermittlungspartie zwischen Exposition und Reprise, Soli der Oboen, Hörner, Violen oder kleinen Fugati, deren Motive aus dem Hauptgedanken stammen), dort die der opera buffa — die Liedsinfonie (die statt der Sonatendurchführung einen ganz selbständigen Mittelteil hat, die zudem einsätzig ist, aber zuweilen auch in die dreisätzige Sinfonie übergeht). Das ist Italien. Und Deutschland. Es ignoriert, wenigstens in Mannheim, die Opernsinfonie ganz und stützt sich auf die alte Kammersinfonie mit der Umbenennung zur Konzertsinfonie. Aber es kommt noch eins hinzu: das Konzert, und zwar für Mannheim ausschließlich das Tessarinische Konzert. Dort wie hier wird der Hauptgedanke dreimal in der Folge T-D-T

*) Aus einer umfangreichen Arbeit: »Die Sinfonik Johann Christian Bachs.« Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Sinfonie von 1750/80. — Erscheint demnächst. In vorliegendem Aufsatz wird möglichst auf Fußnoten verzichtet.

zitiert. Die Mannheimer Sinfonieform sieht also so aus: a *b*/ *a* /b a. *a* auf der Dominante vertritt die Durchführung. Die Reprise ist spiegelbildlich zur Exposition verkehrt. Jung-Mannheim (Cannabich, Beck, Eichner usw.) kehrt sich von dieser Form bereits ab. Und Bach hat *einen* Sinfoniesatz von *sechzig* Sinfonien dieser Form gewidmet. Der beste Beweis für seine Einstellung.

Den vierten Typ liefern Ph. E. Bach und Wien (Wagenseil): Die Ritornellsinfonie (die Mannheimer führt den gleichen Namen mit Bezeichnung ihrer Herkunft). Sie stammt, unter Einflüssen der italienischen Opernsinfonie, vom Tartinischen Konzert. Ihr Kennzeichen ist der Mittelteil wiederum, der den Hauptgedanken auf der Dominante, das zweite Thema, motivisch gruppiert oder periodisiert, auf der sechsten Stufe bringt: a *b* /*a* b(VI)/ a b. Bei Ph. E. Bach in der dritten Sinfonie von 1776 wird, um dem Konzert ganz gerecht zu werden, noch eine Zitierung des Hauptgedankens am Schluß angehängt: vier Ritornelle und drei Soli — das ist der Tartinische Konzertsatz.

Bach geht von der konzertierenden Suitensinfonie mit Vermittlungspartie aus, d. h. aber einer embryonalen Sonatenform (Catone usw.), streift kurz die Liedsinfonie (Caratacco-Temistocle 1767/1772), verweilt bei der Wiener Ritornellsinfonie, ohne einer dieser Formen den Vorzug zu geben. Bis seit 1770 frühestens die allgemeine Wandlung des Stiles (oder Rückwandlung) einsetzt, die sich auf alle Formgattungen des ersten Satzes erstreckt: die Umgestaltung des konzertierenden Stils der Theatersinfonie durch den Einfluß der Sinfonie concertante zum reinen Konzertstil des op. XVIII. Schon das Faktum der »Sinfonie für Doppelorchester« sagt genug. Noch mehr aber das durch den eingezwängten Tuttikeil figurativer, virtuoser Prägung seiner Schlagkraft und Geschlossenheit beraubte zweite Thema. Beim späten Bach vollzieht sich die Abkehr vom werdenden neuklassischen Stil: die Form der Reprise wird dabei entscheidend; sie unterdrückt Vorder- oder Nachsatz des zweiten Themas. Von 1775 ab ist Bachs Bedeutung im Formalen für die Zukunft erschöpft.

Im frühen Bach liegen die Keime der Neuklassik. Und hier ist er Wegbahner geworden, ein Wegbahner, dem seine Stellung vor und in der Welt besonderes Gewicht verlieh. Auf den »galanten Bach« waren die Augen Europas gerichtet, er mußte vorbildlich werden. Der späte Bach war dem jungen Geschlecht Enttäuschung. Ein ähnliches Geschick widerfuhr *Franz Beck*. Bei beiden errang der dionysische Drang der Jugend, was den Alternden versagt blieb. Und gibt uns der späte Bach manche wundervolle, reife, ja überreife Frucht — es fehlt das Zukunftweisende, das, was den spezifisch sinfonischen Stil der Neuklassik befruchten sollte. Sein sinfonisches Schaffen schließt im Formalen einen Kreis. Und darin war vielleicht die Abneigung der jungen Generation, zu der auch *Schubart* zu rechnen ist, begründet.

Einflüsse fremder Wesensart auf Bachs Stil zählen wir viele. Hier hört zugleich ein Unterschied zwischen der leichtgefügten Theatersinfonie und der

immerhin auch in der frühesten Zeit strenger gearbeiteten Konzertsinfonie auf. Alles, was aufgenommen wird, assimiliert sich, verwächst organisch mit Bachs ureigenstem Wesen; da ist, wie gesagt, die italienische Suitensinfonie mit ihren stereotypen Requisiten wie Trommelbaß, Vorhang, Walzenorgelpunkt, Sequenzketten, Concertini, Tuttikeilen, fugierten Episoden, Unisono, Schleifern und Mordenten, lombardischem Geschmack, schwebendem Quartsextakkord, alla zoppa-Einsatz; da sind die Buffonisten mit der Liedsinfonie und ihrem selbständigen Mittelteil, der häufig in die Reprise hineinwächst — mit der von ihnen in die Sinfonie aufgenommenen Form des französischen Rondos mit selbständiger Coda (Sarti). Mit ihrer Neigung zur Chromatik, mit der ihnen eigenen Art des »Abbruchs«crescendos (so von uns bezeichnet, weil es kurz ansteigt und auf dem Forte abbricht und ins Piano zurückgeht — Beethovensches Piano —); es entfernt sich weit von dem hohlen technischen Lärm des auf Sequenzketten sich aufbauenden Crescendo Jommellischer Prägung oder dem in klanglicher Beziehung gleichfalls in Sequenzen anwachsenden Crescendo Mannheimischer Provenienz. Mit ihrer hellen Lichtheit der Empfindung. — Da sind endlich doch die Mannheimer mit der schweren Pracht ihrer breiten Kopfgedanken, ihrem Wechsel von Dur und Moll, ihrem »Klang«crescendo hin und wieder. Und endlich sind es die Wiener und der Bruder Philipp Emanuel mit ihrer dicht bis zu den Toren der Sonatenform führenden Ritornellsinfonie, ihrer pedantisch klaren Gliederung der Gruppen. Von dem letzteren stammen dann die Form des *deutschen* Rondos mit mehr als drei Refrains, mit Überleitungspartien, die in Christian Bachs französische Rondos eindringen — die affektsteigernden Pausenstockungen, das ausgeschriebene Ritardando, die Innigkeit deutschen Gemüts.
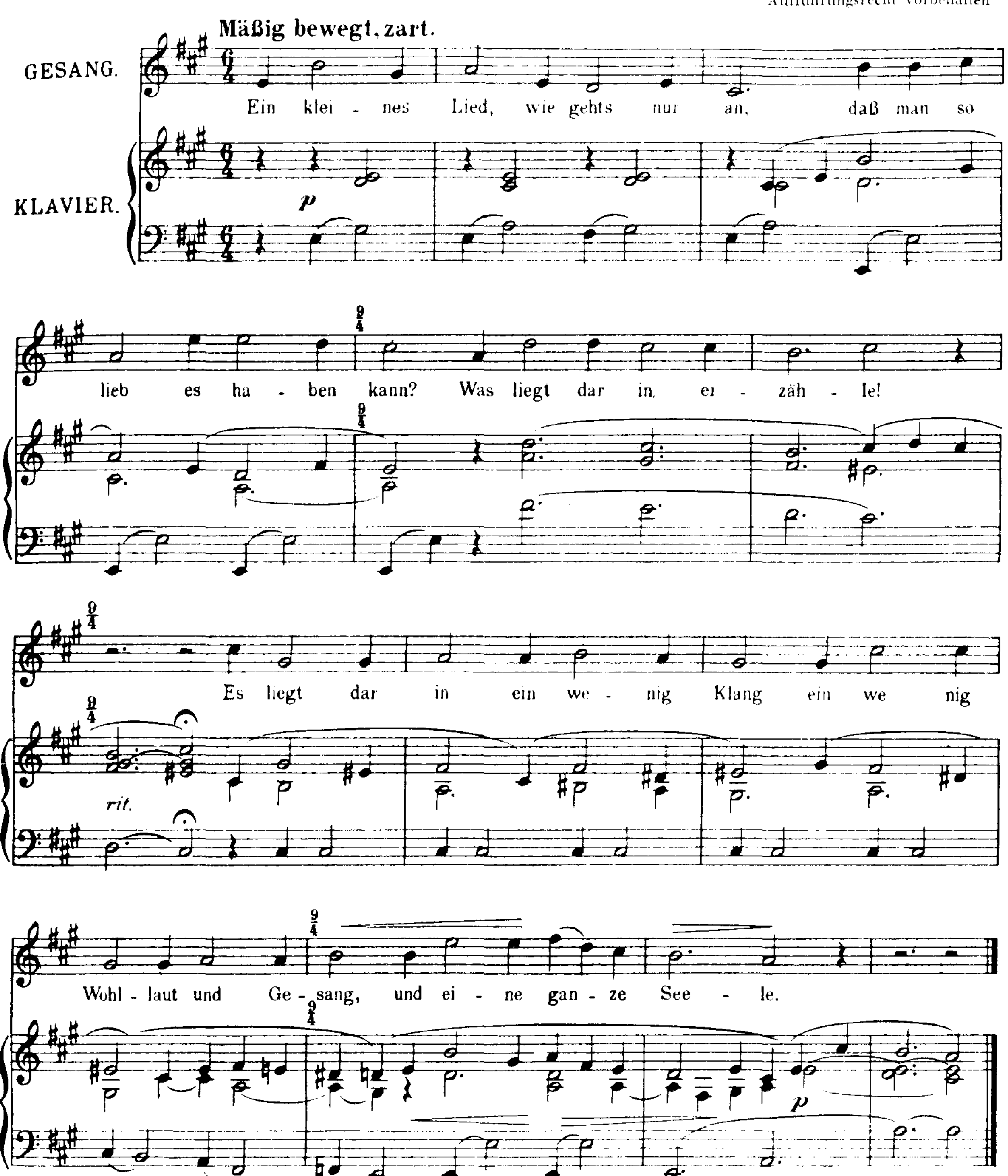
Das alles verarbeitet Chr. Bach in sich. Und was gibt er selbst dazu? Nie nähert er sich Mannheim mit einer viersätzigen Sinfonie. Aber er verbreitert die dreisätzige italienische Opernsinfonie durch den Schlußsatz, den er, sei es auch das obligate Menuett, zum Rondo erweitert, zum Menuettrondo, das er mit Wagenseil gemeinsam einführt. — Er schafft gleichzeitig mit *Sarti* das Überhangscrescendo (die Sequenzbewegung hält noch eine Weile auf dem Höhepunkt an), das abwärtsgerichtete Crescendo (bisher war mit der Steigerung immer eine Aufwärtsbewegung verbunden). Er schafft die südliche Üppigkeit und Schwelgerei langsamer Es-dur-Sätze, die keusche Verhaltenheit zarter G-dur-Sätze; auf der einen Seite Vokalstil, auf der andern Instrumentalstil, ein Spielen mit verminderten Intervallen. All das nebeneinander herlaufend. Und eine Harmonik dazu, die nicht selten schon über die Neuklassik hinausgeht.

Was ihnen allen noch fehlt: das neuklassische individuelle Orchester, er hat es mit Haydn und Mozart und Cannabich zusammen. Die »Lucio Silla«,*) die »Amadis«-Sinfonie (oder op. XVIII, 6) sind sein höchster Ausdruck. In all

*) Diese Oper wird in der Bearbeitung von Fritz Tutenberg in der nächsten Spielzeit vom Kieler Stadttheater aufgeführt werden. *Die Schriftleitung.*

Ein kleines Lied
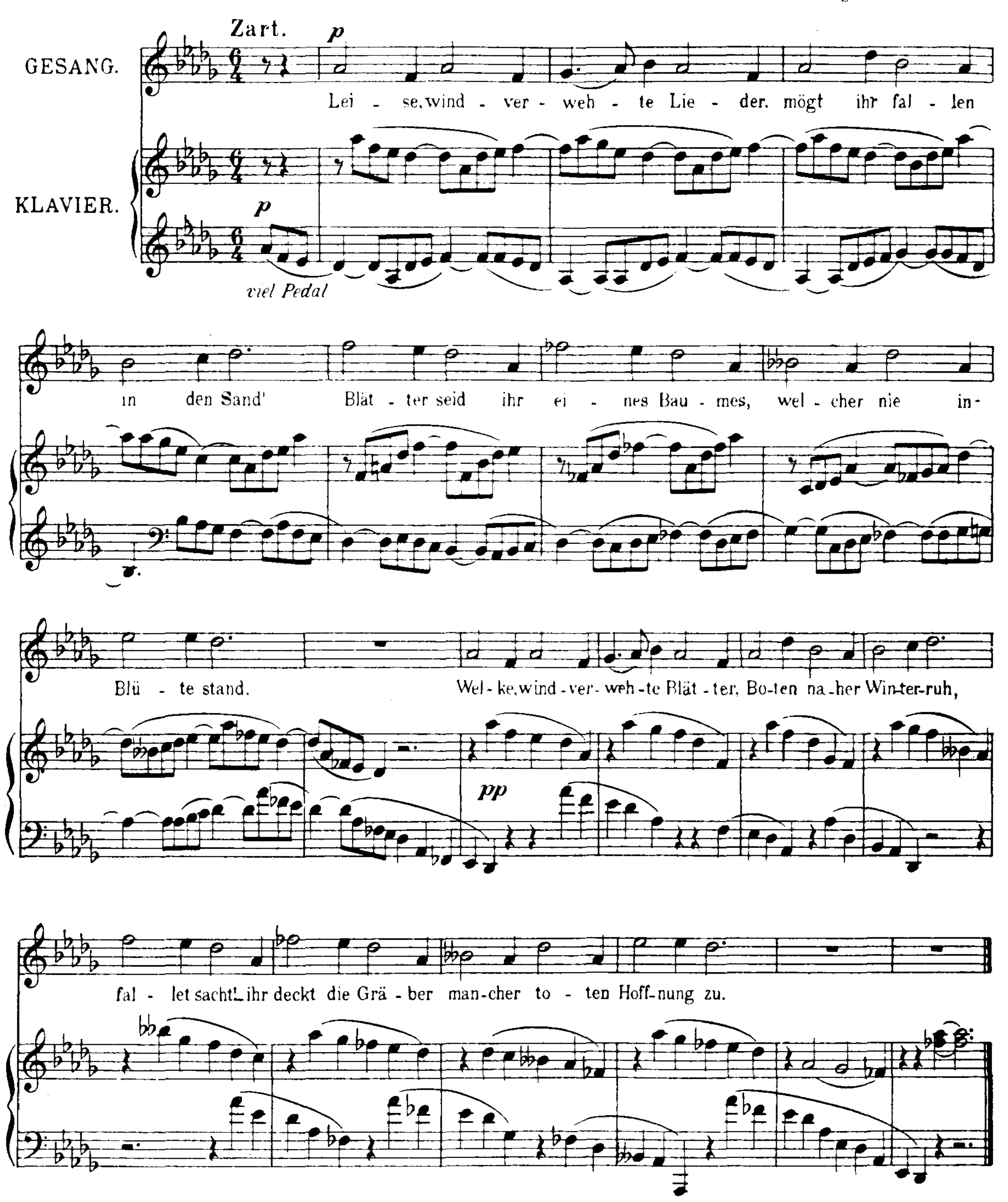
Dichtung von Marie v. Ebner-Eschenbach
Musik von Pauline Volkstein



Mit Genehmigung von Ries & Erler G. m. b. H., Berlin

Blätterfall

Dichtung von Heinrich Leuthold
Musik von Pauline Volkstein



diesen Faktoren brachte der späte Bach noch die höchste Verfeinerung, sinnlich wie geistig. Und wer vom galanten Bach nur Oberfläche erwartet, der sehe sich op. VI, 6 in g-moll einmal genau an mit seinen elegisch-leidenschaftlichen Aufwallungen in Mozartschem Sinne. Es gab Abgründe in unserem Meister, die nicht allemal leicht zu finden sind. Hier treten sie aber offen zutage. Noch eins. War Bach verwelscht, war er ein Deutscher? Die Italiener haben in ihm überwiegend nur den Deutschen gesehen.*) Und Abt Vogler sieht in den »Betrachtungen der Mannheimer Tonschule« in ihm eine Mischung des italienischen, deutschen, französischen, englischen Geschmacks. Aber er war nicht nur eine Mischung, denn er hatte seinen eigenen Stil. Er war Welscher in der Opernsinfonie, Deutscher in der Konzertsinfonie. *Nebeneinander.* Suiten- und Ritornellsinfonie, Produkte italienischen und deutschen Geistes, Denkens, Fühlens, italienische Leichtigkeit und Lichtheit, deutsche Schwere und Grübelei. Er versuchte eine Synthese zwischen Italien und Deutschland. Erst Mozart gelang sie.

Wir sahen, daß Bach das vielfältige Streben seiner Zeit verstand wie kein anderer und daß er aufnahm, was ihm gemäß war. Die Energie, Eines herrschend zu machen, fehlte ihm. Er war eine Persönlichkeit, eine bedeutende Persönlichkeit und ein großes Talent, aber kein Genie. Genie in dem Sinne der Auslese derer, bei denen Arbeit, Arbeit, Arbeit zum Talent kommt. Ihm fiel alles mühelos in den Schoß — wenn er auch ganz bewußt arbeitet —: musikalischer Einfall und Ruhm. Und darin eine Inkarnation der galanten Zeit mit ihrer halb romantischen, halb rationalistischen Einstellung.

Darin besteht seine Größe: er wurde der Wegbahner, der Mann, der, nachdem er sein Werk verrichtet, ins Dunkel untertauchen mußte, der Mann, der, wie so viele, das Handwerkszeug für das kommende Genie schmieden mußte. Ist deshalb sein Schicksal bemitleidenswert? Er wird es nie so empfunden haben, er, der Vergötterte des europäischen Kulturkreises. Doch die wir heute Mozart besitzen, wollen auch dankbar des Mannes gedenken, der kraft seiner überragenden schöpferischen Begabung sein nächster Vorfahr wurde.

PAULINE VOLKSTEIN (1849–1925)

VON

JUSTUS HERMANN WETZEL-BERLIN

Am 6. Mai 1925 starb in Weimar, betagt und ihres mühevollen, vergrämten Lebens satt, eine Frau, der die Musik nicht Beruf, d. h. weder Geschäft noch Hauptbeschäftigung wurde, die aber doch wahrhaft zu ihr

*) Der italienisierte spanische Jesuitenpater Eximeno schreibt 1774 (Dell'Origine e delle regola della musica, S. 450): »Ma da questa regola bisogna eccetuare il Sassone, il Bach, ed altri Tedeschi, che soggiornando lungamente in Italia hanno felicamente unito il genio italiano coll applicazione tedesca.«

berufen war. Berufen, echte und lautere, wenn auch nur bescheidene, Gebilde zu schaffen. Sie hat über tausend Lieder geschrieben, in denen sich einige Dutzende meisterlicher Melodien finden. Diese sind der einzige Gewinn ihres Lebens, und der Trost in ihrem erfolglosen Ringen.

* * *

Erst wenige Monate vor ihrem Tode lernte ich sie kennen. Sie schrieb an mich auf einen Aufsatz über die Melodie in der »Musik« (XVII, 4) hin. Nachdem sie mich für ihre Lieder gewonnen, benutzte ich einen kurzen Aufenthalt in Weimar, um sie aufzusuchen. Ich hatte erfahren, wie armselig die alte Frau von einer Armenrente und Zuwendungen einiger musikalischer Freunde lebte. Das Haus, in dem sie wohnte, lag in der freundlichen Kohlstraße und sah nicht ärmlich aus. Aber ich mußte bis unters Dach steigen, wo sie allein hauste. Raum hatte sie genug, nur fehlte ihrer Häuslichkeit alle Pflege. Es sah ganz vernachlässigt darin aus, denn die Bewohnerin hatte nicht mehr Kraft und Lust, auch nur das Nötigste zu tun. Wie ihre Umgebung, so sah auch sie aus: ein hüstelndes, ächzendes, gebeugtes, winzig kleines Weiblein, das Gesicht von Alter und Gram tief zerfurcht. Nur das Auge leuchtete noch gütig und kündete Geist, denn etwas nicht Gemeines band sie noch ans Leben: Ihre Lieder und der Wunsch, sie möchten zu den Menschen dringen und sie erfreuen, nebst dem Verlangen, dafür wieder gelobt und geliebt zu werden. Auf meine Fragen nach ihrem Ergehen antwortete ein langes Klagelied. Ihr erschien ihr Leben nur noch als eine Kette von Qual und Enttäuschung. Ananke hatte sie kaum je aus ihrem beängstigenden Griffe entlassen; von Jugend an wurde diese überempfindliche, bald krankhaft verängstete Seele in ein Erdenjoch gezwängt, an das ihr Anpassung unmöglich war. Ein nur für Schönes und Geistiges glühendes Gemüt, war sie gezwungen, von Jugend an bis ins hohe Alter einen hoffnungslosen, zermürbenden Kampf ums Nur-Leben-Können zu kämpfen. Daß sie ihn so unbeholfen gekämpft hat, beweist schon zur Hälfte ihr Künstlertum.

Sie entstammte einer jüdischen Familie, in der anfangs ein gewisser Wohlstand und damit die Möglichkeit zu feinerer Bildung gegeben war. Aber schon gegen das Ende ihrer Kinderjahre setzte der wirtschaftliche Druck ein, der sie zwang, auf freien, eigenen Geistesflug, der ihr das einzig Lebenswürdige am Leben erschien, zu verzichten. Mitverdienen und später allein verdienen blieb die Losung ihres Lebens. Man steckte sie in einen Putzladen und aus der dumpfen Atmosphäre der Heimarbeiterin, Kleinkrämerin, Kleingärtnerin ist sie niemals herausgekommen, trotzdem sie genug musikalische und Sprachkenntnisse und übergenug feingeistiges Wesen besaß (ihre Märchen und Briefe bezeugen es), um bei nur etwas Lebensgewandtheit und Menschenkenntnis eine angenehmere Existenzform finden zu können.

Es ergriff mich tief, als sie mir, stockend und schluchzend einige Sätze aus Elisabeth v. Heykings »Briefen, die ihn nicht erreichten« vorlas, die auch ihr

Schicksal bezeichneten: »Wenn ich an meine jungen Jahre denke, die des Lebens schönste sein sollen, so habe ich immer die eine Erinnerung an eine Last, die über meine Kräfte ging, die ich weiter trug, weil ich mir nicht zu helfen wußte, weil ich im Ertragen nicht schwach war, aber wohl viel zu schwach und öffentlichkeitsscheu, um selbst mein Schicksal in die Hände zu nehmen und es nach eigenem Willen umzuwandeln. Ich trug es, wie es nun einmal war.«

Ihr ganzes Leben bis zum 55. Jahre war dann ein ruheloses Wandern und Irren gewesen. Wohl zwölfmal wechselte sie Ort und Tätigkeit. Einmal, als sie sich in den neunziger Jahren mit einem kleinen Laden in Dresden einen kleinen Besitz geschaffen hatte, verkaufte sie alles und ging mit ihrer Schwester, ihrer besten Lebensfreundin, über Meran nach Italien. Nicht als Vergnügungsreisende, sondern mit dem phantastischen Plan, sie könne im freundlicheren Süden menschlicheres Menschentum und in ihm ein wenig mehr Glück und Ruhe finden. Die Schwestern gelangten bis in die Gegend von Neapel, um dann nach einigen Monaten, als das Geld knapp wurde, enttäuschter nach Deutschland zurückzukehren. Mehrere Male hatte sie sich, von der Sehnsucht zur Natur getrieben, als Gärtnerin auf dem Lande versucht, so bei Arnstadt und später bei Naumburg. Auch hier war Mißerfolg das einzige Ergebnis. Erst als sie, schon fünfzigjährig, in Neu-Ruppin als Nähterin lebte, begann sie, angeregt durch einen Wettbewerb der Scherlschen »Woche«, ihre eigenen Melodien, die ihr schon immer durch den Sinn gegangen waren, aufzuschreiben. Ihr Klavier hatte sie vor ihrer Italienfahrt verkauft. Jetzt richtete sie an den Kaiser ein Bittgesuch um ein Instrument, und erhielt es auch, so daß sie ihren Weisen eine Klavierbegleitung, so gut es gehen wollte, unterlegen konnte. 1905 landete sie in Weimar, wo ihr Wanderleben Halt, aber nicht ihr Elend einen Abschluß fand. Dort war einst ihr Onkel Coßmann Cellist gewesen. Natürlich fand sie auch in Weimar niemanden, der ihr auf ihren Onkel oder auf ihre Lieder hin etwas gab, und so mußte sie Nähterin bleiben, die ihre Weisen für sich schrieb und einige davon auf eigene Kosten drucken ließ. 1909 und im folgenden Jahr erschienen in zwei Heften etwa fünfzig Lieder, und dann noch ein drittes Heft. Auch diese Veröffentlichungen blieben erfolglose private Unternehmungen, und kaum ein Künstler nahm daran Anteil. Diese Sammlungen waren freilich unzulänglich. Sie brachten nicht das Beste, was die Komponistin bis dahin geschaffen hatte. Ganz besonders aber mußte die dilettantische Klavierbegleitung sie den Fachmusikern verdächtig machen. Erst *Armin Knab*, an den sich Volkstein im Jahre 1920 wandte, hatte das Ohr, über alle Begrenztheiten der Gestaltung hinweg, die Schönheit mancher vollgelungenen Weise zu erspüren. Er erfüllte den Lebenswunsch der Komponistin und führte sie, indem er ein Heft mit zwanzig gut gewählten Liedern herausgab und mit einer Lautenbegleitung versah, in musikalische Kreise ein. Das bei Zwißler in Wolfenbüttel erschienene Heft gibt auch in einem warm

geschriebenen Vorwort Auskunft über das Leben und Wirken der Tonsetzerin. Da ihr Wunsch vornehmlich auf ein Heft mit Klavierliedern abzielte, so bat sie mich, ihr dazu zu verhelfen. Einige Probestücke, die ich ihr vorlegte und vorspielte, hatten, trotzdem sie manche harmonisch oder kontrapunktisch anspruchsvollere Stelle anfangs befremdete, bald ihren vollen Beifall. Sie übergab mir ihren gesamten Liederschatz und das Recht, ihn künstlerisch nach eigenem Ermessen auszugestalten. Als erste Frucht meiner Arbeit ließ ich ein Heft mit zwölf Liedern im Verlage Ries & Erler, Berlin, erscheinen, aus dem die Musikbeilage dieses Heftes zwei Stücke bringt.

Ich habe diese Arbeit und ihre Veröffentlichung nicht aus menschlichen Erwägungen durchgeführt. Als Künstler darf man kein Mitleid kennen. Ich war und bin der Überzeugung, daß diejenigen Volksteinschen Melodien, in denen die Geistesart dieser Frau sich am vollkommensten künstlerisch verdichtet, unter die nicht so zahlreichen guten volkstümlichen deutschen Melodien zu zählen sind. Was eine Melodie wertvoll macht, kann vielleicht der feststellen, der diesen Schatz an volkstümlichen deutschen Weisen der letzten vier Jahrhunderte einigermaßen kennt. Kennen wird sie aber nur der, der eine hinreichende Zahl daraus mitgestaltend durchfühlt, d. h. wer durch mehrstimmige Ausgestaltung ihren Gehalt an musikalischen Ausdruckswerten erkundet hat. Seit über zehn Jahren beschäftige ich mich in diesem Sinne mit dem volkstümlichen deutschen Liede seit etwa 1500 und habe mehrere hundert daraus musikalisch neu gefaßt. Als mir nun jüngst die Volksteinschen Melodien begegneten, wurde mir bald klar, daß sie in dieser meiner Sammlung des Besten, was ich (meist in Übereinstimmung mit Vor- und Mitarbeitern und oft im Einklang mit dem allgemeinen Geschmacke) aus den Jahrhunderten aufgelesen hatte, einen Platz zu beanspruchen hatten. So viel zur Begründung meines Standpunktes gegenüber den Volksteinschen Melodien. Knabs und meine Bemühungen um sie haben immerhin das gezeitigt, daß das Werk dieser eigenen Frau in seinen besten Stücken erhalten ist, und, wenn erst der Sinn für schlichte Echtheit bei den Kunstmusikern wieder reger geworden ist, erneut bewertet werden kann. Adam Kriegers, Dedekinds Weisen lagen jahrhundertelang unbeachtet; ähnlich erging es dem volkstümlichen Liede des 18. Jahrhunderts. Welche Fülle von Grazie, guter Laune, origineller Linienführung in den Melodien des Sperontes und seiner Zeitgenossen steckt, fühlen auch heute nur wenige. Den Volksteinschen Melodien wird es nicht besser ergehen, und dennoch werden auch sie weiterwirken.

* * *

An ihrem Schaffen erweist sich wieder die Wahrheit des Satzes: die Persönlichkeit (und an ihr die Echtheit nicht der Umfang) ist alles, die Technik nichts. Damit eine Persönlichkeit zum künstlerischen Sich-Offenbaren gelangt, bedarf sie freilich einer Technik; die aber bleibt stets nur ein Mittel. Volksteins

musikalisches Ausdrucksvermögen geht nicht über die Form der einstimmigen Melodie hinaus, innerhalb der Anforderungen dieser Form, so wie sie sie handhabt, ist aber auch ihre Technik bisweilen unbewußt meisterlich. Eine Meisterin des mehrstimmigen Tonsatzes vermochte sie dagegen nicht mehr zu werden. Das Unvergleichliche der Persönlichkeit, das jedem Individuum anhaftet, erhält bei ihr einen eigenen Glanz, gemischt aus Reinheit, Zartheit und Zeitlosigkeit — Eigenschaften, die im Getriebe des Alltags gern als Abwegigkeit und Unbedeutendheit angesprochen werden. Jene Echtheitsmerkmale behalten auch bei kleinem Formate des Trägers einen unverlierbaren Schimmer, der erst in kommenden Zeiten volle Leuchtkraft gewinnt.

FRIEDRICH HEGAR †

VON

ERNST TOBLER-ZÜRICH

In der Morgenfrühe des 2. Juni ist in Zürich ein Leben erloschen, dessen unermüdliches, vielseitiges Wirken nicht nur für Zürich als Musikstadt Grundstein und Aufbau war, sondern das in seiner langen Dauer und in seiner bis zuletzt erstaunlich lebendigen Frische für die ganze Schweiz künstlerische Führerschaft, man möchte sagen künstlerisches Gewissen bedeutete und auch weit über die Landesgrenzen seinen Klang hinausgetragen hat, der nicht so bald wieder verklingen wird. In die Musikgeschichte ist Friedrich Hegar eingezogen vor allem als Schöpfer der *Männerchorballade* und als Förderer und Veredler des *Männerchorgesangs*, dem er aus oft nur zu sentimentaler Liedertafelei heraus höhere künstlerische Bahnen gewiesen hat, auf denen er als geistig einsichtiger, feinsinniger Musiker voranschritt. Kein geruhsames, behagliches Alter war dem Hochbetagten vergönnt, nachdem er sich von der aktiven Leitung des Musiklebens zurückgezogen hatte. Waren aber seine letzten Lebensjahre auch eine oft beschwerliche Leidenszeit, für die der Tod schließlich nur Freund und Erlöser sein konnte, so war dieser Künstlergeist bis zuletzt wach, frisch und gegenwärtig und stand so wie ein Rechenschaft fordernder, aber still leuchtender Stern über den mehr oder weniger krausen Wegen unserer Musikentwicklung. Wie lebhaft und wie verständnisvoll er, der Freund eines Brahms, der Zeitgenosse eines Wagner, der in einer beneidenswert reichen Epoche aufgewachsen ist, auch mit der jüngsten Zeit und ihren neu sich formenden Idealen Schritt zu halten vermochte, das wird ergreifend deutlich in seiner letzten Komposition, der dieses Jahr erschienenen »Hymne an die Freundschaft«, die der greise Meister seinem Freunde, dem ehemaligen Musikschriftsteller Dr. Adolf Steiner-Schweizer zum achtzigsten Geburtstag schrieb. Das Werk eines Fünfundachtzigjährigen, der auf ganz anderem musikalischen Boden groß geworden ist — und doch wie neu, wie jung und wie ausdrucksstark in seiner Tonsprache!

Friedrich Hegar, geboren am 11. Oktober 1841 in Basel als Sohn eines Musikalienhändlers und Klavierbauers, hatte das Glück, in einer Familie und einem Milieu aufzuwachsen, die in schöner Tradition der Kunst hold waren und seiner außerordentlichen Musikbegabung die nötige Aufmerksamkeit und Förderung zuteil werden ließen. Die Stätte, der seine musikalische Entwicklung am meisten verdankte, war die Musikstadt Leipzig, in deren Konservatorium er 1857 eintrat. Leipzig — noch klang etwas von der hohen Bedeutung nach, zu der Mendelssohn die Stadt emporgeführt, der Schumanns unvergessene Tätigkeit den Stempel aufgedrückt hatte. Moritz Hauptmann, Julius Rietz und vor allem der Geiger Ferdinand David wurden hier die Lehrer des jungen Baslers, dessen Hauptstudium dem Violinspiel galt. Auf diesem Gebiet hat er zunächst seine ersten Erfolge errungen; 1860 trat er als Konzertmeister in die Bilsesche Kapelle, aus der später die Berliner Philharmonie hervorging, als Geiger treffen wir ihn 1861 wieder in Basel, und Zürichs Musikleben, dessen Führung er seit 1863 durch die

Übernahme zuerst der Konzertmeisterstelle, dann der Direktion des *Gemischten Chors* und des *Orchestervereins* (1865) mehr und mehr in die Hand nahm, erhielt lange Zeit durch seine Mitwirkung als Primgeiger und als Bratschist in den Quartettabenden eine besondere Note.
Hegar ist es zu danken, daß Orchester und Chor — er hat zeitweise auch andere Chöre, besonders die großen Männerchöre geleitet, denen er seine bedeutenden Chorballaden als zunächst harte, aber um so dankbarere Knacknüsse erstmals vorsetzte — zu den leistungsfähigen, kultivierten Werkzeugen herangebildet wurden, wie sie eine neue Zeit und die neuen Aufgaben einer technisch eminent gesteigerten Tonkunst erforderten. 1901 übernahm der ihm nun im Tode vorangegangene Hermann Suter den Gemischten Chor, 1906 Volkmar Andreae das Orchester aus seiner Hand — es war ein hohes Erbe, der ganzen Hingabe und des treuesten Verantwortungsgefühls der Nachfolger würdig und bedürftig.
Zürich wurde Hegars endgültige Stätte jahrzehntelanger edler Wirksamkeit, bei der feiner, scharfer Blick für das Wertvolle, sowohl des Alten wie des Neuen, und unerschütterliche Energie in der Verfechtung und Förderung der erkannten Werte seine leitenden Motive bildeten. Daß ihm die Limmatstadt und ihr musikalisches Gedeihen am Herzen lagen, beweist auch die *Musikschule*, die er 1876 ins Leben rief und bis 1914 leitete, um das inzwischen zum Konservatorium herangewachsene Institut dann der leitenden Hand Volkmar Andreaes anzuvertrauen. Und Zürich dankte dem allseitig Verehrten, der als Mensch immer groß, immer anregend und von wundervoller persönlicher Bescheidenheit war, unter anderem dadurch, daß ihm die erste philosophische Fakultät der Universität 1889 den Titel eines Ehrendoktors verlieh.
Schier unendlich ist der Reichtum, den der Dirigent und reproduktive Musiker in seinem langen Leben der konzertfreudigen Mitwelt geschenkt hat; vor allem sei des Eintretens für seinen Freund Brahms hier gedacht, den er recht eigentlich den Zürichern und den Schweizern bekannt und vertraut gemacht hat. Aber auch der *Komponist* Hegar hat auf allen Gebieten der Tonkunst, deren eifriger Förderer er mit Rat und Tat allezeit war, seine Schöpferkraft betätigt. Wenn ihm auch nur in der Männerchorballade der weitreichende Erfolg beschieden war, der ihn unvergeßlich in die Blätter der Musikgeschichte eingeschrieben hat, so boten doch instrumentale Werke wie das Violinkonzert D-dur op. 3, die Festouvertüre op. 25, das Cellokonzert c-moll op. 44, die Ballade für Violine und Orchester op. 45, das Streichquartett fis-moll op. 46 in ihrer edlen Haltung freudig begrüßte Bereicherung, und gern erinnert man sich auch der großen Chorwerke »Manasse« (J. V. Widmann) und »Ahasvers Erwachen« (Ad. Frey). Am längsten aber wird der Name Hegar mit den Männerchorballaden wie »Totenvolk«, »Schlafwandel«, »Walpurga«, »Königin Berta«, »Jung Volker«, »Rudolf von Werdenberg«, »Die beiden Särge«, »Kaiser Karl in der Johannisnacht« verbunden sein. Sie gehören zum festen und treulich gepflegten Gut aller leistungsfähigen Männerchöre; in ihnen ist Hegar der Schöpfer eines neuen Chorstils geworden: der malerischen, ganz auf klangliche und deklamatorische Ausdeutung des Textes durch das Mittel der Männerstimmen gerichteten Tonsprache. Hier wird der geistvolle Künstler, der zugleich als Mensch der edelsten einer war, vor allem fortleben.

DIE GENFER INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR MUSIK

(28. APRIL BIS 22. MAI 1927)

VON

LOUIS KELTERBORN-GENF

Ähnlich einer großangelegten Mustermesse, den ganzen Bereich der musikinteressierten Kreise umfassend, gliederte sich die internationale Ausstellung in eine sehenswerte historische und in eine umfangreiche Abteilung moderner Produktion.
In der historischen Abteilung bewunderte man Schätze der Schweizerischen Landesbibliothek, des gleichnamigen Landesmuseums, der Bibliotheken der Pariser Oper, der Pariser und Genfer Konservatorien, der Budapester Königlichen Hochschule für Musik, der Archive von Breitkopf

& Härtel, Simrock, Durand, Pleyel, Ricordi u. a. Nachdenklich stand man vor dem zweimanualigen von Hans Rucker d. J., dem ehemals berühmten Antwerpener Klavierbauer im Jahre 1632 hergestellten Cembalo der Königin Marie-Antoinette von Frankreich, vor dem Pleyel-Flügel Chopins, vor dem Erard-Klavier Spontinis. Gut erhaltene Schriftstücke und Notenhandschriften von Bach bis Honegger gaben dem Historiker einen schönen Überblick, dem graphologisch Geschulten einen Einblick in Charakterzüge ihrer Autoren. Eine ganze Genealogie der Musikinstrumente breitete sich vor den Augen des Ausstellungsbesuchers aus. Die Entwicklung der Notendruckerei konnte von ihren Anfängen bis zu ihrer gegenwärtigen Leistungsfähigkeit — veranschaulicht durch einen arbeitenden Angestellten der Firma Breitkopf & Härtel — verfolgt werden. Wertvolle Stücke aus der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek bildeten eine Zierde dieser Abteilung. Ein von unbekannter Hand gemaltes anmutiges Porträt Felix Mendelssohns (Privatbesitz Bory) rief im Geiste des in Betrachtung versunkenen Beschauers den verstorbenen Meister zu neuem Leben. Besitzer von Privatsammlungen hatten prächtige Exemplare ikonographischer Kunst, alter Instrumente und wertvoller Handschriften zur Verfügung gestellt. Eine Darstellung der Verdrängung des alten Posthorns durch die Tripel-Hupe des modernen Alpenpaß-Motorwagens der schweizerischen Postverwaltung zeigte deutlich, wie die Mechanisierung auch auf diesem Gebiete unaufhaltsam vorwärtsschreitet. Der heimatschützlerische Geist vermochte — in Anlehnung an das alte Posthornsignal — den Dreiklang e-a-cis, der auf der erwähnten Hupe erklingt, in die moderne Zeit hinüberzuretten. Als Errungenschaft von mehr theoretischem als praktischem Wert betrachtete man das Harmonium mit reiner Stimmung, das auf Grund der von Shohé Tanaka, dem japanischen Musikgelehrten und Schüler Spittas, vorgeschlagenen Tonskala konstruiert und von Hans v. Bülow als »Enharmonium« bezeichnet wurde. Aufschlußreiche Ausstellungsobjekte boten die Genfer Ethnographische Bibliothek und das gleichnamige Ethnographische Museum; desgleichen diejenigen der Staatlichen Instrumentensammlung Berlins und des Basler Historischen Museums.

In der Abteilung für moderne Produktion (Verlag, Bibliographie, Instrumentenbau, mechanische Musikinstrumente und drahtlose Musikfernübertragung) waren mit Ausnahme der englischen und der deutschen Firma Peters alle großen Verlagshäuser vertreten. Auch waren mit Ausnahme der Firma Erard alle namhaften Klavierfabrikanten erschienen. Eine Neuerung von noch bestrittenem Wert ist der von *Steinway & Sons* geschaffene metallene Resonanzboden. Ein Novum von praktischer Bedeutung scheint dagegen das Dirigenten-Pult-Klavier von *Rud. Ibach Sohn* für Theaterkapellmeister zur Erleichterung ihres Amtes zu sein, das, auf Rollen leicht beweglich, mit verstellbarem Sitz ausgestattet, bereits an 34 Bühnen im Gebrauch stehen soll. Überaus ernst zu nehmen sind die beiden neuen Erfindungen des Klavierbauers *Petersen*, Interlaken (die Firma besteht erst seit November 1925), der ein Pianino herstellt, das in klanglicher Hinsicht geradezu überrascht. Dies gilt ganz besonders von dem oberen Register. »Übergänge« zwischen den Registern sind nicht mehr vorhanden; dagegen ist eine vollständig homogene Klangvereinheitlichung vom tiefsten bis zum höchsten Ton erreicht worden, die sich nur mit der Ähnlichkeit des Klangcharakters eines Flügels vergleichen läßt. Die Vervollkommnung dieser Neuerung dürfte epochemachend sein. Mit den größten Erwartungen darf man auf den in zirka drei Monaten erscheinenden Flügel gespannt sein.*) Neu für den Besucher der Ausstellung war auch *Schiedmeyers* Neues Orchester-Harmonium mit Perkussion und Celesta im oberen der beiden Manuale.**) Eigentümlicherweise fehlten alle bedeutenden Orgelbaufirmen. Dagegen zeigte der Geigenbau seine große Verbreitung durch Vertreter von Schweden bis Italien und von Frankreich über die Schweiz, Deutschland, Österreich, Polen und die Tschechoslowakei bis Rußland. Der während der Ausstellung stattgehabte Wettbewerb für moderne Geigen zeitigte das wichtige Ergebnis, daß man heute Streichinstrumente herstellen kann, die klanglich den alten Meistergeigen ebenbürtig sind. Es wurden ausgezeichnet: *Hel* (Lille), *Gallicane* (Paris), *Oberberg* (Moskau), *Koch* (Dresden) und *Jacot* (La Chaux-de-Fonds). Am zahlreichsten vertreten waren die französischen Blasinstrumentenbauer (die deutschen

*) Die genannten Vorzüge beruhen auf zwei neuen Patenten. Das eine besteht in der Belegung des Resonanzbodens mit in ganz bestimmter Weise ausgehöhlten Leisten, die in diagonaler Richtung laufen. Das andere bezieht sich auf den besonders konstruierten Steg und seine eigenartige Verbindung mit dem Resonanzboden.

**) *August Foerster* stellte neben seinem bekannten Viertelton-Flügel ein Viertelton-Harmonium mit 1 Spiel und 3 Manualen aus, das durch Zusammenlegbarkeit leicht transportabel ist und sich vornehmlich für Unterrichtszwecke und Vortragsreisen der Propheten der Vierteltonkunst eignen soll.

fehlten vollständig), von denen *Henri Selmer*, dank der von ihm neugeschaffenen Klarinette aus versilbertem Metall, besonderer Erwähnung verdient. Wenn auch nicht für Kammermusik geeignet, dürfte diese Klarinette als Orchesterinstrument sicherlich dieselbe Verbreitung finden wie die Metallflöte. Ganz allgemein bekundete sich die Vorliebe für die Versilberung der Blechblasinstrumente, einschließlich der Saxophone. Neben dem Vorteil der bequemen Reinhaltung ist auch klanglich eine Rundung im Ton bemerkbar. Außer den vorzüglichen Maschinenpauken von *C. Stanguellini* (Modena) mußten besonders dem Orchesterdirigenten die ausgezeichneten — wenn nicht die besten — Pedal-Maschinenpauken der Dresdner Apparatebaufirma *Jähne & Boruvka* auffallen. Selbstredend waren sämtliche Kuriosa zur Erzeugung »erstklassiger« Jazzbandmusik vorhanden, einschließlich der mit einem Megaphon versehenen (!) Violine. Von den zahlreich ausgestellten mechanischen Musikinstrumenten sei — neben dem wegen der Fülle seiner tiefen Töne bemerkenswerten »Steinway« — unter den Grammophonen »His Master's Voice« die Viva Tonal Columbia der englischen *Grafonola Comp. Ltd.* hervorgehoben, die vor 1923 schon 3, seit 1927 bereits 6 Oktaven klanglich homogen wiederzugeben imstande ist.*) Als Unikum auf diesem Gebiet sei des Grammophons in Gestalt eines kleinen schwarzlackierten Pianoforteflügels (!) gedacht, ein Erzeugnis der schweizerischen Firma »Chanteclair, S. A.« (Ste.-Croix). Neben den unübertrefflichen »Welte-Mignons« hatten *Squire & Longson* (London) die besten mechanischen Klaviere aufzuweisen. Die Vorzüge der pneumatischen Klaviere »Odéola« (Paris) liegen in der Leichtigkeit des Balgtretens, des feinen Pianissimos und der Klarheit der Triller. Die ganze Apparatur besteht aus Metall. Die Firma »*L'Orphéal*« (Paris) brachte als Neuheit einen in ein Klavier eingebauten Mechanismus zur Nachahmung von Orchesterinstrumenten, der sogar Orgeltöne zu erzeugen imstande ist. Eine von derselben Firma als »Luthéal« bezeichnete Errungenschaft imitiert den Klang von gezupften Saiteninstrumenten. Beide Neuheiten können in jeden Flügel (das Orphéal sogar in ein Pianino) eingebaut und von der Klaviatur aus gespielt werden. Nicht zahlreich vertreten war das Gebiet der drahtlosen Musikfernübertragung. Es sei hier der ausgezeichnete Lautsprecher der englischen Firma *S. G. Brown Ltd.* (London) erwähnt. Als zwei Wunder der Technik im eminentesten Sinne des Wortes sind die von *Siemens & Halske A.-G.* (Wernerwerk-Berlin-Siemensstadt) ausgestellten Apparate für Klangaufzeichnung und für drahtlose Musikfernübertragung zu bezeichnen. Der erstgenannte Apparat dient zur Sichtbarmachung der Qualität eines Tones (der menschlichen Stimme, eines Orchesterinstrumentes oder eines mechanischen Musikinstrumentes). Diese Erfindung ist für die Untersuchung von Schallvorgängen jeder Art ungemein wertvoll und dürfte von unberechenbarem Nutzen sein für die Musikinstrumenten-Industrie, inbegriffen diejenige der mechanischen Musikinstrumente. Die Stimmqualität berühmter Opern- und Kammersänger und -sängerinnen ließe sich auf diese Weise objektiv feststellen und vergleichen. Hiermit ist auch eine Kontrolle für die Tonqualität drahtloser Musikfernübertragung gegeben.**) Der zweitgenannte Apparat, der Siemens-Großlautsprecher, fußt auf ganz andern (elektrodynamischen) als bisherigen Grundsätzen. Dank dieser Neuerung erfolgt die Wiedergabe einer gesprochenen Rede oder gespielter Musik mit absoluter Klarheit und Treue.***) Das Lausanner Kantonsspital

*) Das Neue besteht in der Verbindungsweise des Mikrophons mit dem akustischen Projektor (Resonanzkammer) mittelst eines elastischen Gegenvibrators, der den Schock eines Forte auszugleichen vermag. Das Mikrophon selbst ist doppelt und besitzt zwei verschiedene Empfindlichkeitszonen, deren mittlere (in Gestalt eines Konus) auf eine Maximalschwingung von 300, deren äußere auf eine solche von bloß 110 Schwingungen pro Sekunde abgestimmt ist. Die Resonanzkammer, deren Konstruktion ausgeglichene und synchronische Klangverstärkung von unübertrefflicher Güte ermöglicht, ist ebenfalls doppelt (stereoskopisches Pavillon).

**) Der Schallempfänger besteht aus Mikrophon und Kondensator, der die Schallwellen in elektrische Wellen (Wechselstrom hoher Frequenz) umformt; diese werden durch eine Verstärker-Einrichtung geführt und von da zu einem Oszillographen geleitet, der die empfangenen elektrischen Stromunterbrechungen in mechanische Schwingungen umsetzt, die ihrerseits wieder die Erschütterungen einem leichtbeweglichen Spiegel mitteilen. Der von diesem Spiegel aufgefangene und reflektierte Lichtstrahl kann entweder direkt auf einer Mattscheibe abgelesen oder aber von einem rotierenden Filmstreifen photographisch registriert werden.

***) Dieser Apparat besteht aus einem Bandmikrophon (4 mm dickes Aluminiumband) mit starkem magnetischem Feld zur Aufnahme von Klangwellen, die in elektrische Schwingungen umgewandelt werden. Das Band vibriert je nach dem Rhythmus des empfangenen Tones und induziert einen telephonischen Schwachstrom, der seinerseits durch Amplifikatoren verstärkt wird, bevor er zu den Lautsprechern gelangt. Die zum Betrieb erforderlichen Spannungen werden in einem besonderen Maschinenaggregat erzeugt (Antriebsmotor, Hochspannungsmaschine und Generator zur Erzeugung des Erregerstroms für die verschiedenen Lautsprecher).

hat bereits eine derartige Installation zugunsten seiner Patienten bestellt. Es sei gleich hier erwähnt, daß diese Siemensschen Großlautsprecher sich auf das allerbeste anläßlich der während der Ausstellung stattgefundenen Opern- und Konzert-Gastspiele bewährt haben. Seltsamerweise war das Gebiet der Musikpädagogik einzig und allein durch die Schweiz vertreten (Genfer Konservatorium, Institut *Jacques-Dalcroze*, Institut de Ribeaupierre). Das größte Aufsehen erregte der Stand 136 »Farb-Hören« des Majors *Tanner-Samaden* in München. Tanner geht nicht nur eigene empirische Wege auf diesem für die Psychologie so überaus interessanten Gebiet, sondern basiert ein ganzes System auf Elemente von universeller Bedeutung. Tanner hat auf Grund jahrelanger Studien und eines reichen Materials zweifellos die einzig richtige Basis der Farben-Normalisierung geschaffen. Hierauf fußt wieder sein Instrument zum Ablesen farbiger Harmonien. Es handelt sich um einen ganzen Komplex von Errungenschaften, die hier zusammengefaßt sind und für dessen Ausbau Tanner sein Weltfarbeinstitut gegründet hat. Wer tiefer in die Materie eindringt, erkennt die Wichtigkeit dieser Schöpfungen und Bestrebungen. Ist das Farbhören in erster Linie eine psychologische Angelegenheit, der Farbenstandard eine zunächst ökonomische, so dient der Farbenharmoniekompaß vornehmlich künstlerischen Zwecken. Weil aber diese Dinge so eng miteinander verknüpft sind, erkannte Tanner mit Recht die Notwendigkeit, in einem internationalen Institut alles zusammenzufassen, sowohl für den Beitrag der Welt an das zentrale Organ, wie auch für dessen Wirkung nach außen. Damit soll dem herrschenden Chaos auf diesem Gebiet ein Ende bereitet, die Kunst befruchtet und die Wirtschaft gefördert werden. Tanner ist ein überaus praktischer und organisatorisch veranlagter Mann. Daher weiß er, daß seine weltumfassenden Pläne nur auf der exakten Wissenschaft und dem praktischen Bedürfnis beruhen können, und daß seine Ziele nur mittelst eines solchen Instituts zu erreichen sind. Infolgedessen hat er auch die Zustimmung maßgebender internationaler Ämter gefunden. Auf Grund des für die ganze Welt geltenden, gemessenen künstlichen Urlichts und des daraus entstehenden Normalspektrums baut Tanner alles Weitere auf, was in so vielbedeutender Weise Unterricht, Kunst, Industrie und Handel beeinflussen wird. Die Industrie erwartet sehnlichst die Normalisierung der Farbe. Frühere Versuche auf diesem Gebiete scheiterten entweder an ihrer praktischen oder wissenschaftlichen Unzulänglichkeit, während das Tannersche Prinzip all diesen Anforderungen zu entsprechen vermag und daher von Autoritäten mehrfach als das Ideal der Farbstandardisation bezeichnet worden ist. Was dem Musiker besonders nahe liegt, ist das Tannersche Verfahren zur Feststellung von Zusammenhängen zwischen Auge und Ohr gegenüber Farbe und Musik. Hier liegen noch Schätze unerschlossen für das Gebiet der Bühnenkunst. Nachdem wir persönlich wiederholt den Prüfungen beigewohnt haben und uns mehrfach haben prüfen lassen, konnten wir feststellen, wie intelligent und tiefschürfend Tanner mit seinen Fragenstellungen vorgeht, um die Psyche des Geprüften zu ergründen. Es ist mit Gewißheit vorauszusagen, daß das Ergebnis dieser während der Ausstellung vorgenommenen Umfragen etwas Hochwichtiges zutage fördern wird. Hervorragende Musiker haben ihren Empfindungen durch Beantwortung der an sie gerichteten Fragen Ausdruck verliehen. Der Vergleich dieser Ergebnisse wird äußerst interessant und lehrreich ausfallen. Es wäre zu wünschen, daß Major Tanner seine Bestrebungen mit genau demselben Fragenmaterial auch auf anderen Plätzen fortsetzt, damit er seinem Ziele, Klarheit zu schaffen und womöglich zur zwölfstufig gleichschwebenden Temperatur die Farbtöne zu finden, näher komme. Sehr lehrreich sind die Schlüsse, die jetzt schon aus dem vorhandenen Material gezogen werden können in bezug auf Eurythmie, Charakter und Berufseignung. Hier scheint also ein Mittel für die Psycho-Analyse von noch nicht absehbarer Tragweite gefunden zu sein.

An Operngastspielen (im Grand Théâtre) sind folgende zu verzeichnen: Die *Opéra Comique* zusammen mit dem *Orchestre du Conservatoire* aus Paris und die *Dresdner Oper* mit eigenem Orchester; an Konzerten (in der Victoria Hall): Das Pariser *Orchestre du Conservatoire*, das *Orchester des Augusteo* aus Rom, das *Concert-Gebouw-Orkest* aus Amsterdam und das *Sächsische Staatsorchester* aus Dresden. Im Vergleich zur apollinisch-maßvollen Ausgeglichenheit im Spiel des vor hundert Jahren unter Cherubini und Habeneck gegründeten Orchestre du Conservatoire, das die besten Holzbläser Europas besitzt, fiel die dionysische Intensität des Augusteo-Orchesters mit seinen singenden Geigen, weichem Blech und unübertrefflichen Kontrabässen auf. (In nachahmungswürdiger Weise hat Mussolini die Reiseunkosten des gesamten Apparates bestritten!) Die Holländer zeichneten sich durch das kraftvollste Blech, schönen Streichkörper und gute Flöte aus. Die Zartheit des französischen Orchesterklangs wird zwar nicht erreicht, auch

stehen die Hörner hinter den italienischen zurück, dagegen übertrifft das Concert-Gebouw-Orkest an machtvoll-drängender Wucht in der Wiedergabe alle anderen gehörten Orchester. Die sonst vorherrschende Schönheit der Phrasierung litt oft unter dem etwas schwerblütigen Temperament der Orchestermitglieder. Die Dresdner nennen ein herrliches Fagott, die besten Bratschen und einen wahren Künstler von Pauker ihr eigen. Bewundernswert war die straffe Disziplin, besonders in der Bogenführung der Streicher. *Busch* stellt das Kunstwerk entschieden in den Vordergrund und erstrebt eine lobenswerte Stileinheit; dagegen steigert sich oft die »Sachlichkeit« der Auffassung beinahe zur metrischen Trockenheit (oder ist die peinliche Gewissenhaftigkeit im Einhalten der vorgeschriebenen Tempi daran schuld?). Des ferneren sei erwähnt eine Sondervorstellung im Grand Théâtre in Gestalt einer Vorführung der Rhythmischen Gymnastik (Methode Jaques-Dalcroze) durch den Begründer, seine Lehrkräfte und Schüler. Unter dem Protektorat des Vereins Schweizerischer Tonkünstler fand ein leider unbedeutendes Kammerkonzert im Saal des Genfer Konservatoriums statt. Erfreulich war dagegen ein in allen Teilen sympathisches Kammerkonzert polnischer Musik, im selben Saal von der Gesellschaft zur Verbreitung polnischer Kunst veranstaltet.*) Große Meinungsverschiedenheiten löste im selben Raum eine konzertmäßige Vorführung des Viertelton-Flügels (Förster) aus. Im Rahmen der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft hielt Fräulein Dr. *P. Long* einen Vortrag über den Neuenburger Musiker Du Puy (18. Jahrh.) mit Illustrationen (Lieder mit Cembalo: Fräulein *de Reding* und *A. Mottu* und ein Duo für zwei Violinen: Closset und Lacroix) und *A. Mooser* einen solchen über die Laute und ihre Literatur, ebenfalls mit Illustrationen: Lautensolo (Frau *Mairy*), Gesang (Fräulein *Falk*), Orgel *(Montillet)*, 2 Cembali *(Koller* und *Mottu)*. Werke von Attaignant, Galilée, Francisque, Gervaise, Maudit, Mouliné, Boesset, Bach, Pasquini, Krebs, Scheidt, de Cabèzon und aus den Sammlungen von Le Roy, Phaleyse und aus derjenigen des Hortus Musarum.

Während der beiden letzten Ausstellungstage lenkte der *Internationale Wettbewerb für Pianisten* die Aufmerksamkeit auf sich. Den ausgesetzten Preis erhielt *Claudio Arrau*-Berlin.

*) Die von der ausgezeichneten Geigerin *Irena Dubiska* gespielte neue *Panufnik*-Violine (Warschau, Modell 1927) verdient des homogenen prächtigen Wohlklanges wegen rühmlichst hervorgehoben zu werden.

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

ZEITUNGEN

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (22. Mai 1927). — »Zur letzten Entwicklung der Opernbühne« von *Otto Erhardt*. — (28. Mai 1927). — »Der Niedergang der Gesangskunst« von *Walter Dahms*. Mit einem Brief von *Mattia Battistini*.

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (17. Mai 1927). — »Musik in der Volksschule« von *Ernst Schliepe*.

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (26. April 1927). — »Formprobleme zeitgenössischer Musik.« von *Adolf Aber*. — (24. Mai 1927). — »Deutscher Chorgesang« von *Ernst Schlicht*.

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (15. Mai 1927). — »Die Viertelton-Frage« von *W. Harburger*. — (22. Mai 1927). — »Der Stand der deutschen Oper« von *Oscar Bie*. — »Zwei Wege in der ›Neuen Musik‹« von *Otto Kampers*. — (29. Mai 1927). — »Musik-Winter 1927 in München« von *Oscar v. Pander*.

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG (24. u. 25. Mai 1927). — »Beethoven und Joseph Blöchlinger« von *Max Unger*.

VOSSISCHE ZEITUNG (27. April 1927). — »Die Clique in der Musik« von *Adolf Weißmann*. — (7. Mai 1927). — »Neue Sachlichkeit in der Musik« von *H. H. Stuckenschmidt*. »Im Grunde sind Sachlichkeit und Romantik keine Gegensätze, denn künstlerisches Schaffen als eine Steigerung der landläufigen Betrachtungsart ist an und für sich nur aus einem romantischen Zustande heraus möglich.« — (21. Mai 1927). — »Die Schicksalsfrage unserer Musik« von *Adolf Weißmann*. »Jede kommende Bewegung kann nur eine zum Vokalen hin sein. Die neue Menschlichkeit wird als Träger die Menschenstimme haben.« — (28. Mai 1927). — »Bulgarische Musik« von *P. Panoff*.

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 54. Jahrg. Nr. 18—21, Berlin. — »Zur Genesis des Beckmesser« von *Otto Strobel*. — »Musikzeichen unserer Zeit« von *Robert Hernried*. Ein Beitrag zur Psychologie des Schlagers. — »Musik und Sexualität« von *Gerhard Granzow*. Eine Kritik der Psychoanalyse. »Die Musik als abstrakte Kunst ist überhaupt nicht zu psychoanalysieren, d. h. Parallel- oder Symbolbedeutungen oder unbewußter Sinn sind nicht zu finden, so wenig wie bei der Mathematik oder der Architektur. Die Rolle der Sexualität (zugleich der Perversität) in der Kunst ist häufig die der auslösenden Ursache. Oft bildet sie den Inhalt. Sie bildet ein mögliches Material, wie der menschliche Körper dem Bildhauer. Nie ist sie letzter Sinn. Im ganzen kann man sagen, daß die Sexualität von allen Künsten in der Musik die geringste Rolle spielt.« — »Suite und Sonate« von *R. Greß*. — »Der musikalische Boden des Sauerlandes« von *Martin Friedland*. — »Beethoven und das kurkölnische Geistesleben« von *Jos. Schmidt*. — »Die Wandlungen in der musikalischen Beurteilung Beethovens« von *Ernst Bücken*.

DAS GEWISSEN I/Nr. 4, Graz. — »Beethoven« von *Heinz Nonveiller*. Eine Kritik der Beethoven-Feiern.

DAS ORCHESTER IV/9 u. 10, Berlin. — »Zur Geschichte der Trompete« von *P. Martell*.

DER CHORLEITER VIII/4, Hildburghausen. — »Brahms« von *Theo Rüdiger*. — »Pestalozzi« von *Walter Cropp*. — »Das deutsche Lied« von *Adolf Prümers*.

DER GRAL 21. Jahrg./8, Essen. — »Filmoper und sprechender Film« von *Paul A. Schmitz*.

DER KREIS IV/5, Hamburg. — »Jazz-Dämmerung« von *Marc Maurus*. — »Jazz« von *Otto Alfred Palitzsch*.

DER KUNSTWART 40. Jahrg./8, München. — »Über Wesen und Aufgabe des Rundfunks« von *Fritz Gerathewohl*.

DER NEUE WEG 56. Jahrg./10, Berlin. — »Regisseur und Sänger« von *Friedrich Schramm*. — »Musikdramatiker und Sänger« von *Ernst Křenek*.

DEUTSCHE RUNDSCHAU 53. Jahrg./8, Berlin. — »Richard Wagners Parzifal im Lichte der indischen Religionsideen« von *Julius v. Negelein*.

DEUTSCHE SÄNGERBUNDESZEITUNG XIX/18, Berlin. — »Staatliche Fürsorge für das Chorgesangswesen in Preußen« *Verfasser* nicht genannt. — »Zur Textfrage im gemischten und Männerchorwerk« von *Martin Friedland*.

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG 25. Jahrg./Nr. 450. — »Musikleben und öffentliche Mittel« von *H. W. v. Waltershausen*. Der Aufsatz, von der Krise des Konzertlebens ausgehend, kämpft gegen die Zersplitterung der Kräfte, gegen die jedes Gemeinsinnes bare Eigenbrödlerei, die alle Unterstützungsaktionen von Staat oder Stadt von vornherein zunichte machen. — »Reichvserband und Jugendbewegung« von *Hans Joachim Moser*. Der Autor bekennt sich in diesem Aufsatz zu der jüngst erfolgten Abmachung des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler mit der von Fritz Jöde geleiteten Jugendbewegung. Moser schreibt: »Die deutsche musikalische Jugendbewegung ist erfüllt von einer wundervoll idealistischen Gesinnung, sich die Musik großer Meister innerlich zu eigen zu machen als Kraftquelle einer neuen Lebensgestaltung.«

DIE AUTOGRAPHEN-RUNDSCHAU VII/9, Berlin. — »Unbekannte Briefe des Chevaliers Gluck« von *Richard Smekal*. — »Der Moskauer Beethoven-Fund« von *R. Sm.* »Schon äußerlich ist der Moskauer Fund wohlgefällig im Sinne der vornehmen Kultur der Zeit nach dem Wiener Kongreß. In einem Pappfutteral befindet sich das mit einem steifen Deckel versehene umfangreiche Notenheft, das in goldenen Lettern in deutscher Sprache die Überschrift ›Beethovens Handschrift‹ trägt. Von den fünfzig Seiten des Heftes enthält die größere Hälfte Entwürfe zum berühmten a-moll-Quartett, während die übrigen Seiten die Entwürfe für das B-dur-Quartett aufweisen.«

DIE BERGSTADT XV/8, Breslau. — »Erich Fischers ›Musikalische Komödien‹« von *Johannes Eckardt*. Zu ihrem zehnjährigen Jubiläum.

DIE CHRISTLICHE WELT 41. Jahrg./9 u. 10, Gotha. — »Ist eine protestantische Kirchenmusik heute noch möglich auf der Basis der Kirchenmusik der Reformationszeit?« von *Johannes Wolgast*.

DIE MEDIZINISCHE WELT (30. April 1927). — »Der kranke Beethoven« von *Gustav Ernest*. »Der kranke Beethoven erst erklärt uns die urgesunde Kraft seiner Schöpfungen.«

DIE MUSIKERZIEHUNG IV/5, Berlin. — »Kritische Betrachtungen über die tonalen Funktionen« von *Herm. Veidt*.

DIE MUSIKWELT VII/5, Hamburg. — »Beethovens bühnenmusikalische Absichten« von *Rudolf Hartmann*. — »Wie Verdi seine Opern aufgeführt sehen wollte«. Unveröffentlichte Briefe Verdis an seinen Verleger Ricordi.

DIE SCENE XVII/5, Berlin. — »Ein unbekanntes Szenar zu Glucks »Don Juan« von *Otto Bacher*. Es handelt sich um ein Szenar, das von Peter Vogt, einem Schüler von Noverre, stammt. Vogt war Ballettmeister in der Operngesellschaft des mit Mozart befreundeten Prinzipals Johann Böhm. Von diesem zu Glucks Don Juan-Musik geschaffenem Vorwurf sagt der Autor: .... »Böhm-Vogts Ballett-Pantomime fällt durch echt bühnenmäßige Frische auf, man glaubt an ihrer außerordentlichen Plastik erkennen zu können, daß sie unmittelbar aus der Praxis des Bühnenbetriebes heraus gestaltet wurde. Zudem verblüfft sie durch starke Ähnlichkeiten mit Mozarts — Da Pontes nur wenig späterem Operntext und weist auf diesen in einem Maße hin, wie es weder dem Original noch einer in Paris erhaltenen Nachbildung eignet.«

DIE VIERTE WAND Nr. 14—15, Magdeburg. — »Der Freischütz in Wien« von *Julius Kapp*. — »Erneuerung der Oper« von *Otto Erhardt*. — »Rollenstudium und Körperkultur« von *Luise Reuß-Belce*.

FILM-TONKUNST VII/5, Berlin. — »Der neue Kurs der Gema« von *H. E.* — »In Memoriam der ›Filmoper‹« von *Carl Hedinger*.

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE 22. Jahrg./3—4, Dortmund. — »Mozarts ›Zauberflöte‹ im Unterricht unserer höheren Lehranstalten« von *H. Abert*. »Wer die Schüler höherer Lehranstalten in Mozarts ›Zauberflöte‹ einführen will, geht am besten aus von der tragischen Entwicklung, die des Meisters Persönlichkeit in jenen letzten, trübsten Jahren seines Lebens genommen hat. Er, der in seinen bisherigen Opern »Figaro«, »Don Juan«, »Cosi fan tutte« im Gegensatz zu dem ethischen Idealisten Beethoven Welt und Kunst mit den Augen des großen Realisten im Goethischen Sinne betrachtet hatte, dem ohne alle ethisierenden Maßstäbe nur das zu allen Zeiten Wahre und Wirkliche als Richtschnur gegolten hatte, wird nunmehr unter dem Druck widriger äußerer Schicksale, wachsenden Unverstandenseins und der Ahnung vom nahen Tode zum Verkünder übersinnlicher Ideen.« — »Zur Behandlung der Instrumentalmusik und ihrer wichtigsten Formen« von *Jeuckens*. — »Die Schallplatte im Musikunterricht« von *Paul Mies*. — »Musikalische Begabungsprüfung in der Schule« von *Kurt Haefeker*.

HELLWEG VII/9, Essen. — »Schaffende Musiker des Wuppertales« von *Paul Greef.*
HOCHLAND Mai 1927, München. — »Die Polyphonie — ein Ausweg oder Abweg der modernen Musik?« von *Karl Schaezler.*
MELOS VI/5, Berlin. — »Verhältnis zur Vergangenheit« von *Erich Katz.* »Diese Art eines Zusammenhangs mit der Vergangenheit, die sich bei dem Nachläufertum einer neuen Kunst als bloß rezeptive Mode zeigt, wird bei den wirklich schöpferischen Menschen notwendig und ausschließlich in den Dienst der Gegenwartskräfte gestellt und von ihren Forderungen her bestimmt. — »Archaismus im gegenwärtigen Schaffen« von *Hans Mersmann.* Der Autor versucht es, die gesamten »archaistischen Entwicklungszüge im Schaffen unserer Zeit zu sammeln und auf ihre Wurzeln zurückzuführen. Sie entspringen drei voneinander zu unterscheidenden Haltungen: 1. (Bewußt oder unbewußt) historische Einstellung auf das 17. und 18. Jahrhundert, vor allem zur Gewinnung konstruktiver Kräfte und Ausdrucksmittel; 2. Beziehung des gegenwärtigen Schaffens auf die mittelalterliche und spätere Vokalmusik (vor 1600) aus innerer Nähe der stilistischen Haltung; 3. Umspannung der frühen und peripheren Ausdrucksmittel: der Gregorianik, der primitiven und exotischen Musik, aus dem Drange, die Ausdrucksmittel unserer Zeit bis an die Grenzen des Möglichen zu erweitern« ... »Das 17. und 18. Jahrhundert werden von den Schaffenden unserer Zeit um ihrer Fremdheit, ihrer polaren Gegensätzlichkeit willen gesucht, das 15. und 16. aber um ihrer Nähe willen.« — »Über die Darstellung alter Musik« von *Curt Sachs.* — »Geltung von Naturgesetzen in der Musik« von *Erwin Felber.* »Die Kunst muß eben unbekümmert um Tendenzen und Schlagworte den ihr mit innerer Notwendigkeit gewiesenen Weg gehen. Und daß dieser Weg immer wieder nach stilistischer Vermischung eine Entmischung, eine Rückkehr des Gewesenen in neuer zeitgemäßer Ausdrucksform bringt, das scheint mir deutlich auf den Machtbereich der Mendelschen Regeln hinzuweisen. Mag auch diese künstlerische Umdeutung der Mendelschen Regeln vorläufig, insolange noch alle eindeutigen Definitionen über die musikalisch-biologischen Grundbegriffe . . . ausstehen, wie ein Versuch mit untauglichen Mitteln anmuten, so erscheint sie mir doch immerhin als ein diskussionsfähiger Versuch an einem tauglichen Objekt.« — »Das Genie im Strom des Kulturgeschehens« von *Hans Költzsch*«. — »Max Reger« von *Hans David.*
MUSIK IM LEBEN III/4, Köln. — »Gemischte Chöre« von *E. Jos. Müller.* — »Die Chorgesangstunde« von *Hugo Löbmann.* — »Chorschulung« von *E. Jos. Müller.*
MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH IX/4, Wien. — »Musikalische Eindrücke auf einer Reise durch Armenien« von *Alois Melichar.* Mit Notenbeispielen armenischer Volkslieder. — »Motive« von *Theodor Wiesengrund-Adorno.* — »Zwei Künstlerhoroskope« von *Fritz Werle.* Abdruck aus dem Buch »Künstlerhoroskope«; hier werden Alban Berg und Arnold Schönberg ›bestimmt‹. — »Betrachtungen über das Melodram« von *André Cœuroy.* — »Reform des Konzertbetriebes« von *Erwin Felber.*
MUSIKPÄDAGOGISCHE ZEITSCHRIFT XVII/4—5, Wien. — »Die Wiener Beethoven-Feier« von *Richard Specht.*
NEUE MUSIKZEITUNG 48. Jahrg./14—16, Stuttgart. — »Neue Musik im Lichte der Schwesterkünste« von *Hermann Haas.* Im besonderen ein Vergleich von Malerei (Picasso) und Musik (Schönberg, Berg, Satie). — »Der elfjährige Liszt und Beethoven« von *Walther Nohl.* — »Moderne Gesangspädagogik« von *Constantin Brunck.* — »Die Bedeutung der ›opera buffa‹-Sinfonie für die Entwicklungsgeschichte der klassischen Sinfonie« von *Fritz Tutenberg.* — »Beethoven und Goethe« von *Bertha Witt.* — »Peter der Große besucht die Wiener Oper« von *Paul Nettl.* — »Die Struktur der Oper« von *Hans Joachim Flechtner.* — »Johann Pezels Arien 1672« von *Herbert Biehle.*
PULT UND TAKTSTOCK (Sonderheft Arnold Schönberg und seine Orchesterwerke) März/April-Heft 1927, Wien. — »Schönbergs Tonalität« von *Hans F. Redlich.* »Die Revolution des Hörens, die in Beethoven erstand, kulminiert heute in Arnold Schönberg, dem unbestrittenem Meister unserer gegenwärtigen Epoche. Er und kein anderer hat das Erbe des letzten Beethoven voll und ganz angetreten, er ist aber auch nicht minder Erbe des gesamten 19. Jahrhunderts . . . Arnold Schönberg, der Schöpfer der sogenannten atonalen Musik (als ob es früher nur tonale Musiken gegeben hätte!) ist zuerst gewissermaßen der tonalste Musiker seiner Zeit gewesen.« — »Verklärte Nacht« von *Jascha Horenstein.* — »Die Gurrelieder« von *Heinrich Jalowetz.* — »Pelleas und Melisande« von *Erwin Felber.* — »Die Kammersinfonie« von *Ernst Kunwald.* —

»Orchesterstücke op. 16« von *Theodor Wiesengrund-Adorno*. Der Autor weist nach, daß Schönberg, als er vor zwanzig Jahren die Orchesterstücke schrieb, »nicht allein die subtilen Variationsmittel der Zwölftontechnik . . . sondern daß er auch bereits mit Reihen operierte; jedenfalls in dem Sinn, daß die beiden melodischen Grundgestalten, zusammengefaßt, sich zu einer Sechstonreihe ergänzen, die die harmonische Regel des Ganzen ist.« — »Einige Worte über das Studium von Schönbergs ›Erwartung‹ von *Alexander Zemlinsky*. — »Die Behandlung der Sprachstimme in ›Pierrot Lunaire‹« von *Erwin Stein*. »Die menschliche Stimme wird in diesem Werk in einer neuen Technik verwendet. Der Klang der Sprache ist so weit zu heben, daß er, ohne zum Gesangston zu gelangen, führend das Ensemble beherrscht oder sich ihm gleichberechtigt einzuordnen vermag . . . Beim Studium hat es sich als praktisch erwiesen, zunächst den Rhythmus zu lernen, erst dann gehe man an die Ausarbeitung der Sprechmelodie.« — »Zu Schönbergs Instrumentierung zweier Bachscher Choralvorspiele« von *Hans F. Redlich*.

RHEINISCHE MUSIKZEITUNG XXVIII/17—20, Köln. — »Vom Uraufführungswahn« von *T.* — »Der Entwicklungsgedanke in der Kunst« von *Hermann Haas*.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 85. Jahrg./17—21, Berlin. — »Neue Harmonielehre. Prinzipielle und spezielle Betrachtungen zu Alois Hábàs ›Neue Harmonielehre‹« von *Karl Westermeyer*. — »Tenor oder Bariton?« von *Maria Marsi*. — »Leopold Schmidt« von *Karl Westermeyer*. — »Phonographische Systeme und Probleme« von *Hans Pasche*. »Man muß indessen der Phonetik in ihrem heutigen Stadium eine Machtposition im Musikleben, ganz besonders in der Hausmusik zugestehen, die sie auf Grund der überaus eifrigen Bestrebungen um Vervollkommnung jedweden technischen Ablaufs im phonetischen Gesamtverfahren errungen hat.«

WESTERMANNS MONATSHEFTE 71. Jahrg./Heft 849, Berlin. — »Der Weg der Oper« von *Hans Teßmer*.

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK V/5, Hildburghausen. — »Christian Friedrich Witt« von *Hans Klenk*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 94. Jahrg./5 u. 6, Leipzig. — »Etwas über deutsche Musikanschauung. An Hand von Bachs Choralkantate: Christ lag in Todesbanden« von *Alfred Heuß*. Der Aufsatz betont die rein textliche Anregung für den Komponisten Bach gegenüber den heute gebräuchlichen Versuchen, die »absolute« Musik bei Bach herauszustellen. — »Ein Brief R. Pohls an Franz Brendel«. — »Das absolute Gehör und der Charakter der Töne und Tonarten« von *Albert Wellek*. — »Die Zukunft der Verwertung der musikalischen Aufführungsrechte in Deutschland und Österreich« von *Georg Göhler*. — »Ein Blick in die Geisteswerkstatt F. G. Händels« von *Hans Dütschke*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT IX/7—8, München. — »Briefe Carl Heinrich Grauns« von *Berthold Kitzig*. — »Kanon und Fuge in C. M. v. Webers Jugendmesse« von *Karl August Rosenthal*. — »Wichtigere Neuerwerbungen der Musiksammlung an der Nationalbibliothek zu Wien« von *Robert Haas*. — »Die musikalischen Beziehungen zwischen Leipzig und der Oberlausitz« von *M. Gondolatsch*. — »Ein Musiker des Göttinger Hainbundes Joseph Martin Kraus« von *Kathi Meyer*. — »Cherubiniana« von *Richard Hohenemser*. — »Der musikhistorische Kongreß in Wien« von *Alfred Einstein*.

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 67. Jahrg./14 u. 15, Zürich. — »Eduard Bernoulli †« von *J. Handschin*.

DER AUFTAKT VII/4, Prag. — »Zur Musikgeschichte Böhmens« von *Erich Steinhard*. In dem Artikel wird die Stoßkraft der neuerdings stark im Wert herabgesetzten sogenannten »Mannheimer Schule« wieder neu betont. Der Autor prägt für diese Stilwende der Stamitz, Filtz, Richter, Schobert, den Namen »Böhmische Stilreform«. — »Böhmen in der Geschichte des deutschen Kirchliedes« von *Theodor Veidl*. — »Das Taboritenlied« von *Zd. Nejedlý*. Über das Lied »Die Ihr Kämpfer Gottes seid«, das um das Jahr 1420 als Streitlied der hussitischen Revolution entstand. — »Italienische Instrumentalmusiker des 17. Jahrhunderts in Prag« von *Paul Nettl*. — »Komponisten aus Böhmen in Frankreich zur Zeit der Revolution, des Kaiserreichs und der Restauration« von *Jan Branberger*. — »Mysliweczek« von *Vikor Joß*.

— »Ein Collegium musicum im Böhmer Wald« von *Ernst Rychnovsky*. — »Prager deutsche Tonkunst um 1848« von *Heinrich Rietsch*. — »Ein Prager historisches Orchestrion« von *Paul Krasnopolski*.

THE CHESTERIAN VIII/62, London. — »Erich Wolfgang Korngold« von *Hugo R. Fleischmann*. — »Was ist religiöse Musik?« von *R. W. S. Mendl*. — »Das subjektive Element in der zeitgemäßen Musik; eine anti-ästhetische Studie« von *Alexandre Tansman*. Ein Aufsatz, der gegen das literatenhafte Einteilen der musikalischen Stile angeht und die Enge der Schlagworte bekämpft.

THE MUSIC BULLETIN IX/4—5, London. — »Betrachtungen über Wagner« von *Tancred Borenius*. — »Harmonie« von *E. J. Dent*.

THE MUSICAL TIMES Nr. 1011, London. — »Die Zentenarfeier und hinterher« *Verfasser* nicht genannt. — »Die Entdeckung von Diamanten« von *Alexander Brent-Smith*. Der Autor weist auf Melodien hin, über die vom Chor bisher hinweggesungen wurde, ohne daß ihre »diamantene Schönheit« erkannt wurde. — »Ein Brief von Vincent Novello an Mozarts Frau« von *C. B. Oldman*. — »Lieder von Mario Castelnuovo-Tedesco« von *Herbert Antcliffe*. — »Die Klaviermusik von César Franck« von *Alfred Cortôt*. Der Autor teilt das pianistische Schaffen Francks in zwei Teile ein. Von 1832 bis 1846 komponierte Franck, durchaus Eklektiker, Klaviermusik, die »Hummel als Nachfolger von Beethoven hielt«. Diese Periode löste eine lange Pause ab, der erst am Ende seines Lebens die zweite pianistische Schaffenswelle von 1883 bis 1887 folgte. — »Der Komponist und der Kehlkopf« von *Dawson Freer*. — »Neue Opern in Deutschland« von *Paul Bechert*. Über Bernhard Schusters »Der Jungbrunnen« (»Seine Musik besitzt Einfachheit und Vornehmheit«), Paul v. Klenau und Busonis »Doktor Faust«.

THE SACKBUT VII/10, London. — »Ausblicke« von *Ursula Greville*. — »Purcells Phantasien für Streichinstrumente« von *Peter Warlock*. »Mancher, der diese Phantasien Purcells hört oder betrachtet, wird sie zweifellos für ›modern‹ halten . . . und in der Tat, wir müssen bis zu Bach gehen, um solche Meisterschaft in allen kontrapunktischen Mitteln und eine solche Ausdruckstiefe der Harmonik zu finden.« — »Schreiber und Täuscher« von *Felix Goodwin*. Über die musikalisch-literarische Massenproduktion. — »Musik in Mädchenschulen« von *Joyce Herman*. »Die Schulen heute sind der Boden für die Musiknation der Zukunft.« — »Einschränkung der öffentlichen Musik« von *R. H. Wollstein*. Über den Plan einer staatlichen Oberaufsicht über die Musikpflege. Der Autor schlägt ein »Music Ministry« vor. — »Musik und Assoziationen« von *Watson Lyle*.

LA REVUE MUSICALE VIII/7, Paris. — »Arthur Bliss« von *H. E. Wortham*. — »Rhythmik von gestern und morgen« von *Jaques-Dalcroze*. — Die Korrespondenz zwischen André Cardinal des Touches und dem Prinzen Antoine I. von Monaco«. — »Eine Methode zur Entwicklung des Auges beim Musiker« von *A. Jeanneret*. Die Studie geht davon aus, daß beim musikalischen Unterricht bisher die systematische Erziehung des Auges, das beim Musikerfassen eine große Rolle spielt, ganz außer acht gelassen wurde. »Ein gutes Auge ist dem Portier des Hotels vergleichbar, der empfängt, verteilt, überwacht, Auskunft gibt, unterrichtet.« Der Autor gibt zum erstenmal Beispiele zur Erziehung des Auges in der Musik, Übungen, die vor allem auf Schnelligkeit beim »Zick-Zack-Lesen« und Konzentrationsfähigkeit zielen. — »Die Emotion in der Musik« von *N. Obouhow*. »Von allen musikalischen Instrumenten, die uns zur Verfügung stehen, die psycho-analytischen Emotionen umzusetzen, vereinigt die menschliche Stimme das Maximum der Möglichkeiten, dieses Ziel zu erreichen.«

LA REVUE PLEYEL Nr. 43, Paris. — »Ein Musikmäzen aus der Zeit Ludwigs XV. M. de la Pouplinière« von *J. G. Prod'homme*. — »Die Lothringer Stammtafel Chopins« von *J. G. Prod'homme*. — »Der unbekannte Debussy« v. *Maurice Emmanuel*. — »Milhaud« v. *Roland-Manuel*.

LE MENESTREL 89. Jahrg./17—20, Paris. — »Der wahre Beethoven« von *Maurice Gauchic*. — »Lyrik« von *Jacques Heugel*. — »Das Theater in Berlin. Die Revuen« von *Jean Royer*. Der Autor behauptet, daß die deutschen Revuen einen besonderen Stil besitzen, der einen festen Zusammenhang mit der modernen Kunst überhaupt aufweist. — »Beethoven und wir« von *Paul Landormy*.

IL PIANOFORTE VII/4, Turin. — »Musikalische Reminiscenzen« von *Attilio Cimbro*. — »Die Schriften Debussys« von *Guido M. Gatti*.

MUSICA D'OGGI IX/4, Mailand. — »Liszt und Berlioz« von *Gualtiero Petrucci*.

Eberhard Preußner

KRITIK

BÜCHER

HANS MERSMANN: *Angewandte Musikästhetik*. Verlag: Max Hesse, Berlin.

Das Ziel einer angewandten Musikästhetik, das Hugo Riemann aufgestellt hat, ist, wenn auch auf anderen Wegen als sie dem genialen Begründer der modernen Musikwissenschaft vorschwebten, erst von der heutigen Forschergeneration erreicht worden. Zunächst von dem kühnen Bahnbrecher Ernst Kurth, neuestens in der Angewandten Musikästhetik Hans Mersmanns, der, ohne von Kurth beeinflußt zu sein, sich doch in wesentlichen Problemstellungen mit ihm berührt. Gemeinsam ist beiden Forschern der Ausgangspunkt, der — um das ewige Schlagwort: phänomenologisch zu vermeiden — mit Diltheys Wort umschrieben sei, daß nicht der hinter dem Tonwerk gesuchte Lebensvorgang, das Psychologische, sondern musikalische Verhältnisse das Studium von musikalischem Genie, Werk und Theorie bilden. Aus dieser Perspektive vorstoßend, strebt Mersmann — hier im Gegensatz zu dem seine Fragestellung *historisch* begrenzenden Kurth — ein überhistorisches System der Erkenntnis zu schaffen, das die gesamte Faktorenreihe des Kunstwerks umschließt. Dieses ist nicht gefügte, stabile Form im Sinne der Theorielehren, vielmehr als Form »Projektion der Kraft in den Raum«. Der Kraftstrom dringt in alle Gebilde der Theorie ein und belebt sie, so beispielsweise in den glänzend geschriebenen Kapiteln über das *Thema*, seine Funktionsbildungen und seine Entwicklung. Mersmanns Gegenüberstellung des Themas als Kraftspannung und der Periode als Raumspannung bedeutet die von Kurth angebahnte, hier endgültige Überwindung einer der nachhaltigsten Einseitigkeiten des Riemannschen Systems, seines symmetrischen Themabegriffs als Normalgrundlage *alles* musikalischen Geschehens. Bedeutsam ist die Anwendung der zuerst von Curt Sachs auf das musikalische Formgeschehen übertragenen Begriffe der Tektonik, wie der offenen und geschlossenen Form, die nicht nur als epochale Stilgegensatzpaare, vielmehr vor allem als Formprinzipien erfaßt werden. In dem Begriff der *Substanzgemeinschaft*, die »die Summe aller Beziehungen darstellt, die unter Ausschließung aller Entwicklungswerte allein aus dem Stoff und der elementaren Struktur der Musik erwachsen«, ersieht Mersmann ein Mittel, einen großen Teil der *unsichtbaren* Bindungen des Kunstwerkes in den Bereich des Erkennens hineinzutragen. Aus der Fragestellung des Werkes ergibt sich, daß dem *Inhaltbegriff* keine besondere Stellung eingeräumt zu werden braucht. Inhalt ist die Summe der unter dem Gesamtbegriff tektonischer Elemente zusammengefaßten elementaren Energien, der durch subjektive und objektive Einschlagkräfte zum komplexen Begriff anwächst. Eine »inhaltlose« Musik erscheint so undenkbar, es gibt für Mersmann nur Intensitätsunterschiede der Inhaltwerte und der Teile ihrer Evolution. Ob es nötig ist, in den Zentralbegriff des Stiles, die *Konstanz*, der den Begriff des *Typischen* im Sinne Diltheys schon in sich schließt, auch noch den des *Prinzipiellen* mit einzubegreifen, erscheint mir doch fraglich. Wesentlich und bedeutungsvoll hingegen ist dann wiederum die umfassende Art der Anwendung des Stilbegriffs als: Reiner, objektiver, persönlicher, musikgeschichtlicher (zeitgeschichtlicher?) und kulturgeschichtlicher Stilbegriff. Wenn auch die überhistorisch-systematische Betrachtung den Verfasser nötigt, vor den Toren der Stilgeschichte haltzumachen, so fallen doch am Schlusse des Buches noch wirkungsvolle Streiflichter auch auf dieses Gebiet, wie gerade der Reiz der Mersmannschen Untersuchungen darin liegt, daß ihre Perspektive sich dauernd zwischen ästhetischer und historischer, phänomenologischer und morphologischer Betrachtung verändert. Die Fülle neuer und neugesehener Probleme des Buches, dem freilich Widerspruch im einzelnen nicht erspart bleiben dürfte, ist so groß, daß sie eine Erweiterung des musikästhetischen, theoretischen und geschichtlichen Horizontes bedeutet, wie man sie nur ganz wenigen Büchern unserer Tage zu verdanken hat.

Ernst Bücken

KARL NEF: *Geschichte unserer Musikinstrumente*. (Wissenschaft und Bildung 223). Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig 1926.

Als eine knappe, klare und mehr auf Wesens- und Klangbestimmung als auf ausführliche technische Beschreibung der wichtigsten Tonwerkzeuge hinarbeitende, durch gutes Bildmaterial und reiche bibliographische Nachweise unterstützte Einführung in die Probleme der Instrumentenkunde wird das anschaulich und lebendig geschriebene Büchlein, das in seiner entwicklungsgeschichtlichen Betrachtungsweise auch den Wissenschaftler zu interessieren vermag, neben den grundlegenden

beiden größeren und dem kleineren Werk von Sachs schon seinen Platz behaupten.

Gustav Struck

ROMAIN ROLLAND: *Musiker von Ehedem.* Verlag: Georg Müller, München.

Romain Rolland war der größeren Öffentlichkeit hauptsächlich als Romanschriftsteller (»Jean Christoph«), als Dramatiker und als Verfasser des Büchleins »Beethoven«, das in alle Kultursprachen übersetzt wurde, bekannt. Wenigstens bis zu der Zeit, wo er auch als Pazifist zum Vermittler zwischen romanischer und germanischer Kultur geworden ist. Daß Rolland Professor für Musikgeschichte in Paris gewesen war und Herausgeber einer ansehnlichen Zahl von musikalischen Schriften, ist in Deutschland erst allgemein bekannt geworden, als u. a. sein Sammelwerk »Musikalische Reise« und die »Musiker von Ehedem« (deutsch von Wilhelm Herzog) herauskamen. Die letztgenannte Sammlung bietet eine Zusammenfassung musikgeschichtlicher Aufsätze, die Rollands seltenes Wissen und seine grandiose Anschauungskraft offenbaren. Symbolisch für die Artikelserie ist der Einleitungs-Essay »Über die Stellung der Musik in der Geschichte«, ein klassisches Stück, das im Rahmen der Musikliteratur immer seine Bedeutung haben wird. Trotz tiefster Spezialkenntnisse ist Rolland weit einfernt vom deutschen Spezialgelehrtentum. Die Art und Weise, wie Rolland Epochen und Erscheinungen betrachtet, wäre einer philosophischen, ästhetischen, historischen und sprachlichen Analyse wert. Die vielseitige Durchbildung seines Geistes läßt ihn nicht nur eng sich an die Materie halten, die er beschreibt, sondern treibt ihn zu konkreten Parallelen aus der Literatur, aus dem Theater und aus dem Leben — aus all dem werden dann die sozialen und geschichtlichen Konsequenzen gezogen. Zu dieser umfassenden Vielseitigkeit gesellt sich die plastische Darstellung, die Beseelung des Sprachstils, der klar, einfach und lapidar bleibt, trotz stärkster psychologischer Verfeinerung bei der Definition der Kompositionen. Scharfer Kritizismus ist den Arbeiten über *Lully*, *Grétry* und *Gluck* zu eigen, deren Erscheinungen durch dickleibige Monographien nicht wesenhafter vor Augen treten können, als in diesen knappen, großartig aufgebauten Essays. Rolland hält sich in allen diesen Arbeiten an die von ihm selbst aufgestellte These: »*Die Geschichte muß die lebendige Einheit des menschlichen Geistes zum Gegenstand haben.*« *Erich Steinhard*

HANS JOACHIM MOSER: *Die evangelische Kirchenmusik in volkstümlichem Überblick.* (Musikalische Volksbücher.) Verlag: J. Engelhorns Nachf., Stuttgart 1926.

Als Versuch eines Künstler-Forschers in novellistischer Musikhistorie ein geistvolles, originelles, wenn auch nur bedingt volkstümliches Büchlein, das den gewaltigen Stoff in sechs feinsinnig und lebendig-anschaulich ausgemalte, sprachgewandte, den Kenner besonders anregende musikalisch-literarische Kulturbilder zusammendrängt, den Wissensballast nur in bescheidenen Anmerkungen duldet und statt aller trockenen chronologischen Persönlichkeits-, Werk- und Problemschilderung, klug die Quellen nützend, die Kirchenmusikepochen in interessanten, geschickt um die führenden Geister und Mächte (Luther 1526, Gerhardt, S. Dach 1659, Bach 1729, Schleiermacher 1839, Kongreß 1926) gruppierten Zeitstimmungsquerschnitten beleuchtet.

Gustav Struck

EGON WELLESZ: *Byzantinische Musik.* Verlag: Ferdinand Hirt, Breslau (Jedermanns Bücherei) 1927.

Es kommt selten vor, daß einem schmalen und für weite Kreise bestimmten Bändchen grundlegende Bedeutung zuerkannt werden muß. Hier aber darf es geschehen; denn Wellesz gibt die erste Zusammenfassung seines schwierigen Spezialgebiets, und zwar von einer bemerkenswert breiten Basis aus. Byzantinische Dichtung und Musik, deren Theorie und Notierung werden systematisch dargestellt; eine kleine Anzahl von Notenbeilagen ist beigefügt: alles in allem ein genügender Antrieb zur Beschäftigung mit dieser auch musikalisch so bedeutsamen Kultur, deren Spuren im Abendland bis heute nicht verwischt sind. Viele Bewunderer der altchristlichen Baudenkmäler byzantinischen Ursprungs in Rom, Ravenna, Dalmatien werden die Gelegenheit freudig begrüßen, auch mit der Musik, die in diesen kirchlichen Stätten erklungen ist, sich näher befassen zu können. *Peter Epstein*

OTTO BACHER: *Die Geschichte der Frankfurter Oper im achtzehnten Jahrhundert.* Verlag: Englert & Schlosser, Frankfurt a. M. 1926.

Ein schmuckes, gut illustriertes Bändchen, mit dem die Frankfurter Ortsgruppe der Deutschen Musikgesellschaft die Reihe ihrer Veröffentlichungen beginnt. Bacher war durch eingehende, in Fachblättern erschienene Vorstudien in der Lage, diese Darstellung ohne

den Ballast wissenschaftlicher Anmerkungen erscheinen zu lassen und sie damit in eine für weitere Kreise anziehende Form zu bringen. Von mehr als lokalem Interesse sind die Nachweise der ersten deutschsprachigen Aufführungen verschiedener Mozart-Opern und die Bemerkungen zur Theaterdekorationskunst des genialen Fuentes. Die Entwicklung des Theaterwesens von der Wandertruppe zur städtischen Bühne mit ständigem Personal ist in Frankfurt besonders klar zu verfolgen. Mit der Aufhellung dieser Zusammenhänge hat sich Bacher ein Verdienst um die Theater- und Musikgeschichte erworben. *Peter Epstein*

HERMANN STEPHANI: *Grundfragen des Musikhörens*. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1926.

Der bekannte Marburger Universitätsmusikdirektor weist in dem vortrefflich klaren Schriftchen erneut auf die Ergebnisse seiner Versuche am Eitz-Harmonium hin, als deren wichtigstes sich schon beim Leipziger Kongreß das polar verschiedene Verhalten unseres Gehörs zur Auswahl temperierter, reiner und pythagoreischer Stufen gegenüber dem Dur- und Mollgeschlecht darstellte. Durch Beispiele erhärtet er die — leider den Nachbarfächlern oft noch unbekannte — Tatsache, daß die Skala aller Tonstufenwerte genau so unendlich nahe Zwischenmarken wie die lückenlos kontinuierliche Farbenskala enthält, an denen unser Ohr durch logisches »Zurechthören« die jeweilige Auswahl und Deutung vornimmt. Voll überzeugend ist denn auch Stephanis Folgerung, daß der von den Atonalisten und Sechsteltönlern verlangte Verzicht auf dieses Zurechthören und Umdeuten eine nicht gutzumachende Vergröberung des Hörprozesses überhaupt bedeuten würde. Jeder nachdenkliche Musiker und Musikfreund sollte sich die Abhandlung gedanklich zu eigen machen. *Hans Joachim Moser*

HERMAN ROTH: *Elemente der Stimmführung*. 1. Heft: Ein- und Zweistimmigkeit. Verlag: Carl Grüninger Nachf., Stuttgart.

Man muß einigermaßen erstaunt sein, daß heute noch ein Lehrbuch herauskommt, das sich auf den Fuxschen Gradus ad parnassum stützt. Ernst Kurths: »Der lineare Kontrapunkt« hat also trotz seines sensationellen Erfolges anscheinend nicht die Wirkung gehabt, die man annehmen durfte. Kurth führt Fux und alle seine Nachahmer ad absurdum, und zwar mit Hilfe seines Kronzeugen Joh. Seb. Bach. Nun kommt Herman Roth mit einem neuen Lehrbuch heraus, das fast genau denselben methodischen Lehrgang empfiehlt wie Fux, Bußler, Bellermann und alle die andern. Da lesen wir wieder die bekannten Überschriften: »Die Bildung des Cantus firmus, erste Gattung: Note gegen Note, zweite Gattung: zwei Noten gegen eine usw. Wer sich grundsätzlich auf Kurths Anschauung vom linearen Kontrapunkt stellt, wird diese Satzlehre ablehnen müssen. Trotzdem besitzt das neue Werk Vorzüge: Dazu gehören die vielen vortrefflich ausgewählten Beispiele (auch die moderne Literatur ist vertreten) und die Hinweise auf die Ausdrucksformen des freien Stiles. Das Studium des Kontrapunktes nach Roths Lehrbuch ist vor allem den Schülern zu empfehlen, die sich mit der Analyse begnügen und die den Meistern das Handwerkliche ablernen wollen. *Rudolf Bilke*

BERICHT *über den 1. musikwissenschaftl. Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig* vom 4. bis 8. Juni 1925. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1926.

Über den Kongreß, dessen Bericht hier vorliegt, ist in dieser Zeitschrift (Jg. XVII, S. 814) schon berichtet worden. So wäre denn an Hand des Berichtes erneut zu prüfen, welchen Aufschluß diese 110 Vorträge über die gegenwärtige Lage der deutschen Musikwissenschaft bringen. Es ist verständlich, wenn man unter der Überfülle heterogenster und verwirrender Eindrücke des Kongresses selbst vor allem den einen nicht loswerden konnte, daß hier mit einer Reihe keineswegs kongreßfähiger Referate viel, allzuviel unnütze Arbeit vertan war. Und diesen Eindruck bestätigt die Drucklegung der gemeinten Vorträge jetzt durchaus, so angebracht und wertvoll immer noch viele von ihnen an anderer Stelle gewesen wären. Andererseits freut man sich doch gerade hier in vielen Fällen, das Ergebnis zwar nicht kongreßfähiger, aber doch damit nicht überflüssiger Vorträge durch den Bericht festgehalten zu sehen. Und so ist der Gesamteindruck mit dem zeitlichen Abstand vom Kongreß doch wesentlich günstiger geworden. Der Bericht ist zu einem beredten Zeugnis von der starken Expansionskraft der deutschen Musikwissenschaft nach dem Kriege geworden. Welches Leben enthüllen die Themata der Sektionsvorträge, welch verändertes Bild musikwissenschaftlicher Interessen gegen früher (Hinzutritt der musikalischen Jugenderziehung, heißes Bemühen um methodische

Fragen, um den Ausbau der systematischen neben der historischen Wissenschaft)! Wie spürt man aus den Worten A. Scherings (um nur dessen Vortrag aus der so gehaltvollen und anregenden Reihe der öffentlichen Vorträge herauszuheben) den hoffnungsvollen Willen, die Musikwissenschaft aus unfruchtbarer Isolierung herauszuführen, dem Leben und der lebendigen Kunstübung anzunähern und so mit der »Festigung des Schwesterbundes Ars und Scientia« unserem Musikleben wieder »jene geistige Einheit« zu sichern, die es leider längst verloren hat! *Willi Kahl*

FRITZ REUTER: *Musikpädagogik in Grundzügen.* Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig 1926.

Dem Werke ist vor allem das zu wünschen, was es als vorbereitende, skizzenhafte Arbeit eben nicht hat: eine größere Ausführlichkeit, ein intensiveres Ausschöpfen der Probleme in gestraffter Darstellung. Manche wertvollen Gedanken sind enthalten, neue und auch solche, die anderswo bereits geäußert, trotzdem immer wieder gebieterisch fordernd ausgesprochen werden müssen: gegen eine Verwissenschaftlichung der Musik. Musikpädagogik entsteht in erster Linie nicht in den Köpfen der Musikschulmeister, sondern da, wo Musik »gemacht« wird — gebt acht, daß die Musik eine Kunst bleibt und nicht *nur* Erziehungsmittel werde. — Der Verfasser, ein Schüler und Anhänger des Dresdener Musikpädagogen Kaden — dessen grundlegendes Werk noch immer der Publikation harrt —, wird in einer intensiver durchgepflügten, nicht gar so flüchtigen Arbeit mancherlei zu sagen haben.

Siegfried Günther

VERDI-BRIEFE. Herausgegeben und eingeleitet von *Franz Werfel.* Übersetzt von *Paul Stefan.* Verlag: Paul Zsolnay Berlin-Wien-Leipzig.

Franz Werfel hat schon während des Weltkrieges mit einer höchst persönlichen Verdi-Propaganda begonnen, die scheinbar aus einer Reaktion gegen Wagner erwuchs. Ein Dichter wie Werfel, der selbst — ebenfalls im guten Sinn — an Philosophie leidet, an stärkster Vertiefung bei der Wiedergabe einfacher Begebenheiten, der mußte im Unterbewußtsein Gegner eindringlicher Verdichtung der schwergewichtigen deutschen Orchestersprache und ein Feind einer pathetisch einherschreitenden Musik sein. Werfel sang schon damals seinen Freunden Arien aus unbekannten Verdi-Opern vor, und als er schließlich Venedig zu seinem Tuskulum erwählte, wußte man, daß der Dichter die früher gefaßte Idee: praktisch für Verdi und die italienische Musik sich einzusetzen verwirklichen werde. Ein Roman, die Wiederausgrabung einer Oper und die Briefsammlung (die in ausgezeichneter Weise von *Paul Stefan* übertragen wurde) bestätigen die Annahme. Aus der glänzenden Vorrede, die *Werfel* den Briefen vorangehen läßt, klingt — erstaunlich bei ihm zu hören — eine Reaktion gegen die Wagner-Reaktion heraus: »Seit Nietzsches ›Fall Wagner‹ ist der Autor des ›Tristan‹ ... bei den Vorhutsnobs in Verruf. Grund genug, das Genie leidenschaftlich in Schutz zu nehmen gegen die Bleichgesichter des ›Niveaus‹«. Die Briefe interessieren vor allem menschlich: Verdis Not, die furchtbare Dramatik seines Lebens, sein Edelmut und seine Barmherzigkeit muten in dieser brieflichen Fassung geradezu romanhaft an. Zum unverbildeten klaren Charakter dieses Menschen und der volkstümlichen Art der Mehrzahl seiner Werke würde Problematik gar nicht passen.

Erich Steinhard

FRANZ GRÄFLINGER: *Anton Bruckner.* Leben und Schaffen. Verlag: Max Hesse, Berlin.

Nach den Bruckner-Biographien von Auer und Orel, nach der erschöpfenden Darstellung in der Kurthschen Kolossalbiographie sind neue Bücher über den Meister zunächst nicht notwendig, beinahe nicht möglich (ohne nur Altes zu wiederholen). *Gräflinger* hatte (neben Louis) schon vor der eigentlichen Bruckner-Bewegung in den »Bausteinen« Material herbeigetragen. Er hat es in 16 Jahren vermehrt, ergänzt, hat mehr Bausteine geschichtet und geglättet. Dieser »kleine Archivarius« war nicht nur befugt, er war verpflichtet, das Resultat seiner Untersuchungen und Forschungen der Öffentlichkeit vorzulegen. Das Neue besteht in einer sehr geschickten Einfügung von Briefen, die zu den jeweiligen Kompositionen Beziehung haben, ferner in der Veröffentlichung unbekannter Bruckner-Dokumente aus der Frühzeit. Leben und Wirken sind so in einen einzigen Kreis geschlossen. Partiturskizzen, mehr als 100 Bilder (die bisher vollständigste Ikonographie Bruckners), 30 Briefe an Hermann Levi, die authentischen Berichte der Zeitungen über Bruckners Orgelspiel (in Frankreich), Menschliches und Persönliches, geschaut aus der Perspektive von Freunden Bruckners: das sind die wesentlichen Ergän-

zungen zu dem bereits Feststehenden. Ein buntes, kurzes, herzliches Buch der rückhaltlosen Verehrung, und als solches jedem Bruckner-Kenner von größtem Wert. *Kurt Singer*

ADELE STRAUSS: *Johann Strauß schreibt Briefe* . . . Verlag für Kulturpolitik, Berlin.

Der Verlag für Kulturpolitik hat nun erstmalig in geschlossener Reihe eine — leider recht lückenhafte! — Sammlung Straußscher Briefe herausgebracht. Die Witwe Adele zeichnet als Herausgeberin, sowie Fritz Lange etwas im Schatten. Wenn Witwen oder Töchter den Schriftennachlaß eines Großen herausgeben, so geschieht das meist unter recht subjektivem Gesichtswinkel. Die Teilhaberinnen am Ruhm des Toten wollen nicht gerne in den Hintergrund treten, so, wie Männer der Wissenschaft und Literaturforschung das selbstredend zu tun pflegen. Auch wird die Bedeutung jedes Stückchens Papier gerne überschätzt. Hier aber hat eine großzügige Witwe aus der gewiß umfangreichen Materie eines Schmetterlingslebens das Richtige und Wesentliche herausgegriffen und der Öffentlichkeit übergeben. Manches ist wohl schon durch ausführliche Biographien bekanntgeworden (ich verweise hier auf das ausführliche Straußwerk Decseys!), aber doch steht daneben manch lebenswirkliches Bild in Briefen, das auch der breiteren Lesermasse willkommen sein dürfte. Köstlich die drollig derben Geschosse an den Verleger Haslinger. Interessant die Briefe an Interpreten, an die Brüder, an die holde Weiblichkeit! Einzigartig aber das, was der Walzerfürst an seine oft im Hause weilende Gattin, bloß von einem Zimmer in das andere während der Arbeit geschrieben hat. Vieles wird dadurch aufgedeckt vom Schaffen und der mächtigen Triebkraft des Meisters, dem Weibe. Auch hier spricht wie aus jedem Takte des Künstlers der gewaltige irdische Lebenswille. Notenbeilagen erhöhen den Wert der interessanten Publikation. *Herbert Johannes Gigler*

MARGARET KENNEDY: *Die treue Nymphe.* Roman. Aus dem Englischen übersetzt von *E. L. Schiffer.* Verlag: Kurt Wolff, München.

Ein sehr merkwürdiges und ein sehr schönes Buch! England — »das Land ohne Musik« schenkt uns diesen Roman *des* Musikers. Ein weiblicher Altruist schreibt diesen Roman des männlichen Egoismus. Eine empfindsame Seele findet Worte und Situationen von größter Brutalität. Eine über das Schicksal ihrer Gestalten Trauernde sprudelt von köstlichem Humor. Eine Träumende schildert romantisch beleuchtete Menschen und Dinge in einem neunaturalistischen Stil, der wirklich Geschehenes, wirklich unter uns Lebende vortäuscht. Eine Anfängerin schreibt ein Meisterwerk.

Seit George Elliot ist keine Erzählerin in England aufgetreten, die so sehr den Namen der Künstlerin verdiente. Man darf es ihr auch nicht übelnehmen, daß sie zu einer unkünstlerischen Dramatisierung ihres Romans sich hergegeben hat. Ihr Dialog ist von so unerhörter Plastik und Handlungs- und Charakterisierungsträchtigkeit, daß er förmlich nach der Bühne schreit. Aber die Schönheiten des Buches liegen nicht nur im Dialog und gehen verloren auf der Bühne. Wenn die rührende, einzige Gestalt ihrer kleinen Heldin für uns nun auch die kindliche Lieblichkeit einer Elisabeth Bergner angenommen hat, wir hätten gern die Verkörperung auf der Bühne entbehrt; denn jede einzelne Figur dieses figurenreichen, immer belebten Romans steht so leibhaftig vor uns, von allen Seiten beleuchtet und ganz und gar durchleuchtet, daß wir keines Interpreten bedürfen, um mit allen zu leben und zu fühlen; und daß unser Mitgefühl für jeden einzelnen geweckt wird, nicht nur für die kleine Tessa, in die sich jedermann verlieben muß, das zeigt die große Künstlerin, die alle ihre Phantasiegestalten, auch die unsympathischsten, mit gleicher Liebe umfängt. Ganz groß ist der Schluß. Er verdiente eine eigene Abhandlung. Fast jedes Wort ist der Ausfluß eines so feinen Kunstverständnisses und Kunstwillens, daß man es lang und breit kommentieren könnte. Und der Held Lewis Dodd — ach, es ist gleichgültig, wie er heißt, es ist der Musiker in Reinkultur, jeden Augenblick kann er Hugo Wolf oder Gustav Mahler oder Hektor Berlioz heißen —, der brutalste Egoist, den je eine Frau geschaffen, dabei hilflos wie ein Kind, empfindsam wie eine Frau. Als er über den größten Verlust seines Lebens von seinem Freunde mit den Worten getröstet wird, auch er würde vergessen und darüber hinwegkommen, da steigt ihm die Gewißheit auf, daß es so sein wird, und diese Gewißheit ist ihm das furchtbarste. Sie gibt ihm auf einen Augenblick, wie ein Blitzlicht, einen Blick in seine nachtdüstere Brust, erhellt seinen Egoismus, der das Leid über ihn und die ganze Welt gebracht hat. Das ist eine ganz große, seltene Intuition. Mit Erschütterung und mit Bewunderung legen wir dies Buch aus der Hand. *Fritz Carsten*

MUSIKALIEN

ERNST TOCH: *Konzert für Klavier und Orchester op. 38*. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Wenn jemand ein wirkungsvolles, modern-virtuoses Klavierkonzert zu schreiben versteht, so ist es Ernst Toch. Er nutzt die entgegengesetzten, verschiedensten Ausdrucksmittel, schreibt flüssige, linear-bewegte Musik, in der das Klavier reines Orchesterinstrument ist, scheut sich dann wieder gar nicht vor der Anwendung von ganz pathetischen Themen, läßt manchmal sogar die Banalität eines leicht wiegenden Gedankens durchschimmern, aber alles und jedes überrascht durch den Schwung des Ablaufs, mit dem es durchgeführt ist. Der erste Satz wirkt vor allem durch die klare Folge seiner Themen, durch die reine übersichtliche Form. Im langsamen Satz, in dem es allein auf den Gedanken ankommt und kein Virtuosenglanz verhüllt, finden sich einige leere Stellen, die man aber sofort wieder vergißt, sobald einen der überschäumende Mutwille des Rondo disturbato gefangen nimmt. Gegen die übermütige Gewalt dieses Themas ist der Hörer einfach machtlos, man folgt ihm über Glissandos (von beiden Enden der Klaviatur) und über alle Härten des Klanges hinweg bis zum grotesken Höhepunkt, wenn nach wüstem Lärm die Phrase im ff abbricht und die Partitur vermerkt ...: »Ruhe«! ... Der Scherz geht weiter: nach einer Generalpause kommt dasselbe Thema »schüchtern«, dann »keifend, zänkisch«, dann im Adagio sehr gedehnt, die Streicher durchheulen vibrierend ganze Tonskalen; Herr Toch schreibt in die Partitur: ... »Aber, aber«! ... — Wie wäre es mit einer Musikgeschichte in Worten, die die Komponisten in die Partitur beim Schaffensprozeß in heiliger Begeisterung (oder auch ohne) setzten: vom »Muß es sein? Es muß sein!« bis zum modernen »Aber, aber!«? Aber — Ruhe! — Tochs Klavierkonzert »mußte« auch sein! *Eberhard Preußner*

JOH. CHRISTIAN BACH: *Sonate (c-moll) für Cembalo oder Forte-Piano*. Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler, Berlin-Leipzig.
G. FR. HÄNDEL: *Suite in C-dur für Klavier*. Ebenda.

Beide Werke sind von Dr. *Elisabeth Noack* mit Fingersatz, Vortragsbezeichnungen, soweit diese nicht schon vorhanden waren, und mit Phrasierung versehen. Die Herausgabe ist zweifellos ein verdienstliches Werk. Beide Kompositionen erscheinen zum erstenmal auf dem Musikalienmarkt. Bietet die Suite auch nichts wesentlich Neues zum musikalischen Charakterbilde Händels, so ist sie doch eine hochwillkommene Gabe wegen ihres musikalischen Gehaltes und der vorkommenden technischen Probleme. Hinsichtlich des Vortrags der schönen Sarabande kann man anderer Ansicht sein als die Herausgeberin. Ich würde z. B. im 2. Takte statt eines Crescendo-Zeichens ein Decrescendo vorschlagen, da der metrische Schwerpunkt in diesem Takt bereits auf der Note h′ liegt und je zwei Takte sich zu einer Gruppe zusammenschließen.
Des Londoner Bach Sonate ist als wertvolles Dokument zu begrüßen. Läßt auch der 1. Satz eine leichte Enttäuschung zurück, so erfreut man sich um so mehr an dem lieblichen Gebilde des »Andantes«, in dem manche kleine Episode so lebhaft an Mozart erinnert, daß man meinen könnte, die betreffenden Takte wären von ihm. (Bekanntlich haben Joh. Chr. Bach und Joh. Schobert in Paris Mozarts Schaffen stark beeinflußt.) Die Ausführung einiger Verzierungen nach dem Rezept von Ph. Em. Bach reizt im Thema des langsamen Satzes zum Widerspruch. Hier muß bei dem Doppelschlag entschieden mit der Hauptnote begonnen werden. Sollten die Mordente auf S. 7 System 4 u. 5 und an den analogen Stellen nicht in Wirklichkeit Praller sein? Die Herausgeberin scheint das selbst dunkel empfunden zu haben, indem sie vorschlägt, »Manieren« über Sechzehntelnoten könnten in Fortfall kommen. Die Ausführbarkeit kann hier aber nicht der Grund sein, sondern dies ganz vereinzelt dastehende Vorkommen des Mordentes in der Linienführung dieser Stelle. Die Legatobögen sind nicht immer genau geführt. Daß die Herausgeberin auch dem Spieler Gelegenheit gibt, hier und da die fehlenden Phrasierungs- und Artikulationszeichen einzuzeichnen, ist durchaus zu loben und verrät pädagogischen Scharfblick. *Martin Frey*

HANNS EISLER: *Klavierstücke op. 3*. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Die jüngst erschienenen Klavierstücke geben Anlaß, mit allem Nachdruck auf den Autor hinzuweisen, der der eigentlich repräsentative aus der jungen Generation von Schülern Schönbergs ist und einer der begabtesten jungen Komponisten schlechthin. Eine Klaviersonate, ein Streichduo, Lieder und ein Melodramenzyklus sind bislang von ihm bekannt geworden und ließen keinen Zweifel an

der Fähigkeit, wenn auch die entschlossene Konsequenz der Formgestaltung und der harmonischen Wahl die Kritik einigermaßen irritierte und ihr das billige Argument der Schönberg-Imitation zutrug. Das neue Werk ist Eislers reifstes und sollte selbst die kurzsichtigen Distanzierten, denen die Distanz nur die Sicht verschlägt, von Eislers spezifischem Wesen überzeugen. Daß er bei Schönberg alles lernte, was sich der Strenge des Meisters ablernen läßt, ist unbestreitbar und daß dies Gelernte nach Vielfalt und Präzision mehr umfaßt, als was man an fertigen Komponiermitteln bei Kompositionslehrern hantieren lernt, mag einzig aus der Meisterschaft des Lehrers resultieren. Wenn aber dies Gelernte verbindlich in Eislers Komponierpraxis übergeht, so sollte man doch, anstatt eilends die Originalität zu bestreiten, fragen: ob nicht etwa jene Schönbergische Technik in kompositorischer Aktualität objektiv gefordert sei; ob nicht die originelle Unabhängigkeit von ihr, in der sich manche zeitgemäßen Komponisten behaupten, einzig daher rühre, daß jene Komponisten im Kompromiß mit dem Herkommen oder der geschichtslos bequemen Individualität den Forderungen ausweichen, die die eigenen Gebilde ihrem Sinne nach an sie richten. Das anzuerkennen, setzt allerdings voraus, daß man ästhetischen Leistungen Macht der Erkenntnis und strikten Wahrheitscharakter zuschreibt, wogegen alle Widerstände der bestehenden Kunstgläubigkeit sich kehren. Eislers Musik indessen bewährt Erkenntnis in einem technischen Vermögen, um dessen vollständige Erhelltheit und offenbare Konkretion ihn der arriviertest Protagonist der neuen Sachlichkeit oder Klassizität beneiden müßte. Und während unvollständige Konstruktionen in der Mühe der Selbstbehauptung abstrakter Leere bedürfen, fassen Eislers vollständige Architekturen Gehalte sehr besonderer Beschaffenheit oder vielmehr bilden absonderliche Figuren, die der abstrakten Enträtselung widerstreiten und zurückdeuten auf den Menschen. Es herrscht in ihnen ein koboldisch ungewisser und ambivalenter Ton, der kein vermittelndes Espressivo nutzt, einzig von der musikalischen Disposition herrührt, die ihn zugleich umfängt. Zwischen rebellischer Tücke und jäher Zartheit schwanken die Stücke trügerisch, zur spirituellen Klarheit ihres Erkenntnisstandes haben sie die Grazie des Naturells. Manchmal verschließen sie sich tief und dunkel und ruhen in sich; manchmal wagen sie es noch, sich auszusingen. — Die ersten drei Stücke wahren den Zusammenhang mit vorgezeichneten Formtypen, die sie auflösen in sich. Das erste, umfänglichste Stück ist ein Sonatenrondo mit Zweithemenexposition, Durchführung und Reprise; vor der Durchführung und als Koda wird das Rondothema wiederholt. Zugleich aber werden die Hauptmotive des Rondothemas durch das ganze Stück hindurch als Kontrapunkte derart beibehalten und weitergebildet, daß hinter dem Oberflächenzusammenhang eine zweite, geheime und eigentlich bestimmende Form entsteht. Das nächste Stück ist ein dreiteiliges Lied; die Wiederholung des Anfangsteiles ist bei genauer Erhaltung des Materials energisch variiert. Das dritte entspricht einem langsamen Sonatensatz von überaus plastischem Bau, es hat ein besonders schönes Seitensatzthema. Das letzte Stück ist frei und das merkwürdigste von allen. Es fügt sich aus zwei etwa gleich langen, motivisch in sich geschlossenen, aber voneinander ganz unabhängigen Teilen. Sie bindet allein die Heftigkeit des Kontrastes. Dem Konstruktionsprinzip ist damit eine sehr neue, sehr radikale, sehr stringente Technik der Aussparungen und Unterbrechungen abgewonnen.

Der Klaviersatz der Stücke, dreistimmig zumeist, ist polyphon, aber stets durchsichtig und bietet zumal in der Kombination von Stakkato- und Legatoklang dauernd subtile Spielprobleme, ohne Ansprüche virtuoser Geläufigkeit zu stellen. Zuvorderst wollen die Stücke musiziert sein. Kein Pianist, der Anteil nimmt an der Aktualität, dürfte sich ihnen entziehen. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

MAX BUTTING: *Fantasie, Piano solo op. 28.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

—: *Vier Klavierstücke op. 31.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

»Das Stück ist sehr frei zu gestalten,« sagt die Einleitung. Man muß aber leider sagen, es ist überhaupt nicht zu gestalten, da es vom Komponisten nicht »gestaltet« wurde. Eine ungemein dürftige Erfindung, ein schlechter Klaviersatz, ein ewiges Oktaveneinerlei, falsches — und das ist in der Tat das Schlimmste — falsches Pathos unseligsten Angedenkens ... ja man sollte es einfach nicht für möglich halten, daß ein Komponist wie Butting, der doch immerhin in der Entwicklung neuer Musik mitsprach und dem manches in der Idee wenigstens gelang, auf diese hausbackene Klavierfantasie verfällt. Unsere Klavier-

fantasien scheinen den sicher von Thalberg her überkommenen Fluch recht fantasieloser Stücke beizubehalten; der Name »Klavierübung« (siehe Hindemith, Petyrek) bewährte sich zeitlich-sachlicher. — Wesentlicheres haben die vier Klavierstücke op. 31 zu sagen. In ihnen werden kurze, klargefaßte Gedanken abgespielt, ohne daß sie mehr Raum beanspruchen, als ihnen zukommt. Es scheint Buttings besondere Begabung zu sein, in einem kunstgewerblichen Stil bester Mosaikarbeit zu schreiben. In diesen vier Klavierstücken, besonders in dem stark erfühlten zweiten und dritten Stück, sind die Motive in ihrer knappsten Form und in ihren scharfen Ausdrucksgegensätzen geprägt und durchgeführt. Sobald Dehnungen der Klangfläche beabsichtigt sind, wird auch im opus 31 der Klaviersatz belanglos. *Eberhard Preußner*

FELIX PETYREK: *Suite für Piano Solo.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

In strenger Bindung an die Noten es c e g e (eine Widmung an den Namen der Familie Szegoe) gab sich der Komponist das thematische Material. In Folge und Form der einzelnen Sätze bleibt durchaus das aus den Suiten der Frühern Überlieferte gewahrt. Aber durch die Freiheit der melodischen Linie, durch eine gewisse sachliche Kürze im Ablauf der Gedanken und kühne Akzente erreicht Petyreks Musik doch die Haltung des neugerichteten Geistes. Am besten gelangen die stimmungs-geladene Toccata des Anfangs und die schnellen Sätze (besonders die Gigue), leer und wenig sagend erscheint die Sarabande. Im Ganzen: Wertvolle und auch für den Unterricht nützliche Klaviermusik.

Eberhard Preußner

SIGFRID WALTHER MÜLLER: *Suite im alten Stil op. 8.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

—: *Kleine Sonate für Klavier op. 11.* Ebenda.

Ein mutiger Mann! dachte ich, als ich den Titel und die ersten Takte las und spielte. Da kam schon der Umsturz im 6. bis 9. Takte! Das war neuer Stil, der das Ohr schmerzhaft berührt. So ist die ganze Suite ein wahres mixtum compositum. Am meisten befriedigen noch die Sarabande, Rigaudon und Musette und die Gigue. *Kleine Sonate?* Vermutlich ein Druckfehler; es sollte wohl heißen: Keine Sonate. Ein sogenanntes C-dur-Tonstück, in welchem der C-dur-Akkord kaum vorkommt, wohl aber alle anderen möglichen und unmöglichen Zusammenklänge. Die Formlosigkeit ist Prinzip. Takt und Tonarten wechseln beständig. *Martin Frey*

A. TANSMAN: *Sonata rustica (Piano solo).* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Die Sonate, Maurice Ravel gewidmet, ist eine sehr harmlose kunstgewerbliche Angelegenheit, deren ländlicher Charakter keinen entlegeneren Ursprung hat als die nächste Sommerfrische. Klavierklang und obertönige Harmonik sind geläufig und ohne viel Selektion von Debussy und Ravel übernommen; simple und friedfertige Polytonalität nach dem Gebrauch der weiland Six sorgt für Interessantheit; die »Cantilena« ist dixhuitième à la Strawinskij, das Ganze leicht auf impassibilité frisiert und bequem melodisiert zugleich. Alle Mittel, die gestern noch Ernstfall waren, sind hier zur Unterhaltung eingestellt; nicht ohne geschicktes Ohr. Die Hohlheit des Stückes kommt in der Metrik zutage, die den sensibeln Akkorden keineswegs folgt, mit banalen Sequenzen oder heute bereits ebenso banalen Verschiebungen operiert und steif zwischen den Taktstrichen eingespannt bleibt, ohne je frei auszuschwingen; während man von solchem Kunstgewerbe, wenn es sich schon prätentiös gibt, zumindest kultiviertes Handwerk verlangen sollte. Im übrigen liegt die Sonate pianistisch gut in der Hand, spielt sich gleichsam von selbst und wird gespielt werden.

Theodor Wiesengrund-Adorno

WALTER NIEMANN: *op. 107 »Hamburg«, ein Zyklus von 13 Charakterstücken für Klavier.* Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Es sind Charakterbilder, die nicht nur dem Kenner Hamburgs, sondern auch dem Alsterfremden der alten Hansastadt typische Schönheiten, große Erinnerungen und bodenständige Eigenheiten im musikalischen Spiegel zeigen. Willig folgen wir dem Tondichter durch seine Vaterstadt. Erste Sehenswürdigkeit ist natürlich der Hafen. Daß wir Landfremden so manches mit anderen Augen sehen und anderen Ohren hören, ist selbstverständlich. So werden unsere Gehörsorgane anfangs von den schrillen Dissonanzen mehr mitgenommen als die des Eingesessenen, der seinen Hafen voll Stolz zeigt und dem diese schreienden Mißtöne Musik geworden sind. Auch für den modernen »Spuk« haben wohl nur einige das rechte Verständnis. Wagt sich in einer Großstadt überhaupt noch Spuk hervor? Dagegen haben wir für das Elternhaus vollste

Sympathie, hören interessiert dem Disput der drei Börsenmakler zu, freuen uns über die kraftvollen »Norweger beim Ankerlichten«. Eine charaktervolle »Pavane« im Hause des Herrn Senator A. D. 1600 erregt unser Wohlgefallen, ebenso die Michaeliskirche, der Kinderreigen unter der Laterne. Auch die Mondnacht am Alsterbecken übt ihren Zauber aus. Der »verstimmten *Drehorgel*« entziehen wir uns schleunigst, *Brahms'* Geburtshaus hält uns nicht fest und auch dem »Tango« auf St. Pauli können wir nichts abgewinnen. Dafür entschädigt wieder die Schlußnummer »Hymnus«, ein Ausblick, der uns trotz manches Modezugeständnisses in den verschiedenen Veröffentlichungen nicht irrewerden läßt an dem 50jährigen Jubelkinde. *Martin Frey*

ARNOLD EBEL: *op. 21 Fantasia espansiva für Klavier.* Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler A.-G., Berlin-Leipzig.

Ein schönes Werk, reich an Kontrasten, effektvoll und dankbar und stets von blühender Erfindung. *Martin Frey*

J. v. WERTHEIM: *Zwei Impromptus für Klavier op. 6.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.

OTTO MANASSE: *Metamorphosen für Klavier.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Die beiden Impromptus von Wertheim sind leichte, melodiöse Stückchen, die trotz einiger leerer Stellen doch auf den Hörer von Wirkung sein können. Für den Unterricht sind sie verwendbar.

Bei dem Werk von Manasse bleibt allein ein guter Wille sichtbar. Sonst ist an diesen Variationen über das Thema B-a-c-h nichts von Bedeutung als eben dieses Urthema. Und vor ihm sollte man doch mehr Respekt haben, als ihn diese dürftigen Veränderungen aufweisen. Man fragt sich, warum dann der Druck eines solchen Werkes?

Eberhard Preußner

FRANZESCA M. DORNER: *Sonata Romantic op. 3.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Armut an Einfällen sowie peinlicher Mangel an technischem Können und an Klangsinn sind die hervorstechendsten Eigenschaften dieses »Allzu«-Frühwerkes, das allerdings infolge seiner niedrigen Opuszahl auf milde Beurteilung Anspruch besitzt. *Roland Tenschert*

MAX REGER: *op. 139. Sonate für Violine und Klavier.* Neue Ausgabe von *Ossip Schnirlin.* Verlag: N. Simrock, Berlin und Leipzig.

Trotzdem diese wohl bedeutendste der Regerschen Violinsonaten, deren langsamer und Variationensatz besonders wertvoll sind, bei ihrem Erscheinen aufs herrlichste gestochen war, ist jetzt ein völliger Neustich erfolgt, da Ossip Schnirlin in geradezu vorbildlicher Weise für Buchstabenbezeichnung zur Erleichterung des Zusammenspiels, auch für Ausfüllung der Pausen der Violinstimme durch Stichnoten und vor allem für sorgsamste Finger- und Bogenbezeichnung gesorgt hat. Die Ausführung hat er damit wesentlich erleichtert. Daß der Verlag diese Sonate jetzt in seine Volksausgabe aufgenommen hat, wird ihrer Verbreitung sehr zugute kommen.

Wilh. Altmann

CARL KOHAUT: *Konzert in F für Laute, zwei Violinen und Violoncello,* hrsg. von *Hans Neemann.*

JOSEPH KÜFFNER: *op. 21. Serenade für Klarinette (Violine), Bratsche und Gitarre.* — *op. 110. Notturno für Violine (Flöte), Bratsche und Gitarre,* hrsg. und bearbeitet von *Hans Schmid-Kayser.* Sämtlich im Verlag: Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Seitdem die Gitarre (Laute) so in Aufnahme gekommen ist, macht sich das Bedürfnis nach Ensemblemusik, in der dieses Instrument verwendet ist, immer mehr geltend. Ihm wird durch Herausgabe dieser gediegenen und melodiösen älteren Werke entschieden Rechnung getragen; sie sind zugleich mit einer Partitur veröffentlicht. Um diese vorliegenden Werke, besonders das Kohautsche, wirkungsvoll zur Geltung zu bringen, muß der Lautenist über eine ansehnliche Technik verfügen.

Wilh. Altmann

HANS PFITZNER: *Lethe. Gedicht von C. F. Meyer. Für eine Baritonstimme und Orchester op. 37.* Verlag: Adolph Fürstner, Berlin.

Zwar liegt hier nicht die Partitur, sondern lediglich der von Pfitzner selbst besorgte Klavierauszug vor; es läßt sich aber dennoch an Hand der Instrumentalbezeichnungen feststellen, daß die traumhafte Unwirklichkeit der poetischen Situation in der unwirklichen Farbenmischung, wie etwa der blassen Flöte oder Oboe gegen dunkle Posaunenakkorde gesetzt (aus der Geisterszene des »Palestrina« wohl bekannt) voll zum Ausdruck gelangt. Harmonisch fällt der durch ausgelassene Terzen und Sexten bewirkte Leerlauf als wirksame Untermalung des geisterhaften Elements auf. Der ins Wesenlose verhallende Schluß zeigt

die gewohnte, aber in ihrer Praxis immer wechselnde Meisterschaft der aussparenden Stimmungsintensität, wie sie uns bei Pfitzner vertraut ist. Sehr wirkungsvoll hebt sich der bewegte lebensdurstige Mittelteil von der traumhaften Blässe des Übrigen ab. — Die Deklamation bei »Jetzt erscholl ein Lied . . .« (4 Takte nach B) erscheint — falls nicht ein Druckfehler vorliegt — als dem Wortmetrum wenig angemessen. Die tiefschürfende Pfitznersche Ausdeutekunst hat uns wieder um ein eigenartiges Werk reicher werden lassen.

Hans Kuznitzky

ERNST KŘENEK: *O Lacrymôsa . . . Drei Gedichte von Rainer Maria Rilke. Für eine hohe Stimme mit Klavierbegleitung op. 48.* Verlag: Universal-Edition A.-G., Wien.

Křenek, der den Gefahren einer Überproduktion zu verfallen schien, hat hier ein Kunstwerk hohen Ranges geschaffen. Die Gedichtfolge, von Rilke dem Komponisten mit dem Wunsche nach Vertonung zugeeignet, beginnt mit einem gehaltenen Ges-dur voll herben Schmerzes. Über Akkordverkettungen von seltsamer Schönheit wölbt sich hymnisch der Gesang. Das zweite Gedicht ist eine freie Weiterbildung des ersten, das dritte kehrt wieder zum Ausgangspunkt zurück. Interessant ist der Ausklang mit der »Naturseptime« des Dominantseptakkords. — Es liegt ein, den Stimmungsgehalt voll ausschöpfendes, atmosphärisch umwittertes Kunstwerk vor, das sich bedeutsam aus der Hochflut des Neuen heraushebt. *Hans Kuznitzky*

HEINRICH KAMINSKI: *Brautlied. Für Sopran u. Orgel.* Verlag: Universal-Edition A.-G., Wien.

Die herrlichen Worte aus dem Buch Ruth haben hier eine Vertonung erfahren, die ihre ernste Feierlichkeit ebenso wie ihre warme Innigkeit zum Ausdruck bringt. — Hierbei spielt die kleine Inkonsequenz, daß es sich ursprünglich nicht um Gefühle der Braut zum Bräutigam, sondern der Schwiegertochter zur Schwiegermutter handelt, kaum eine Rolle. — Der Orgelsatz ist von eindringlicher Klarheit und bildet die gegebene Unterlage des psalmodierenden Gesanges, der mit der Rückkehr zu den Eingangsworten das Brautlied in seelischer Aufschwungskurve enden läßt.

Hans Kuznitzky

PAUL KLETZKI: *Acht Lieder op. 15. Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.* Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin-Leipzig.

Aus diesen Liedern spricht die gleiche große Begabung bei gleicher Unklarheit und Unzulänglichkeit der Struktur, wie das dem gesamten Wesen des Komponisten entspricht. Seine Lieder sind daher niemals eine reine Freude und werden es auch nicht sein, solange nicht Wort und Ton ein organisches Ganzes darstellen. *Hans Kuznitzky*

RICHARD TRUNK: *Vier Lieder mit Klavier nach Gedichten von Christel Kaufmann op. 49.* Verlag: Otto Halbreiter, München.

Trunks vornehme, etwas dünnblütige Kunst in ihrer schlichten, klaren Harmonik und aparten Farbengebung beherrscht auch dieses neueste Werk, das zur Ausfüllung einer besinnlichen Stunde geeigneter ist, als zur Darbietung im Konzertsaal. *Hans Kuznitzky*

JOSEPH HAAS: *»Unterwegs« op. 65. Sieben Gedichte von Hermann Hesse für hohe Stimme und Klavier.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Als ich das erste Lied »Über die Felder« durchspielte und durchlas, kam mir Cäsars Wort in den Sinn: Auch du, mein Sohn Brutus? Die Begleitung ist hier stark von der musikalischen Zeitströmung beeinflußt. Aber die Singstimme fließt ungekünstelt wie ein frischer Quell. »Im Nebel« zeigt dagegen schon wieder ganz die lieben, aber durchaus nicht von Eigenart freien Züge des Schöpfers der »Lieder des Glücks« und der prächtigen Variationen-Suite über ein altes Rokoko-Thema. Ein Meisterlied. »Reisekunst« verrät reife Kunst und erlesenen Geschmack. Ebenso »Nachtgang«, »Entschluß« und »Reiselied«. Es sind Lieder, die Auge und Ohr fesseln. Man fühlt stets, die Lieder sind aus dem Herzen gekommen, und die Singstimme ist nicht in den charakteristischen Klavierpart hineinkontrapunktiert ohne Rücksicht auf Sangbarkeit und edle Linie.

Martin Frey

WOLFGANG STRESEMANN: *Lieder op. 5.* Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Ein solides Können und guten Geschmack zeigen diese drei Lieder, aber kaum Inspiration in noch so bescheidenem Sinne. Ihre Wirkung ist flächenhaft. *Hans Kuznitzky*

HUBERT J. FOSS: *Seven Poems by Thomas Hardy.* Für Bariton, Männerchor und Klavier. Verlag: Oxford University Press, London.

Wie in der Natur der Gesang eines Vogels unabhängig von dem ist, was um ihn herum erklingt, so bleibt bei Foss die Singstimme völlig

losgelöst von der Klavierbegleitung, die nur noch einen musikalischen Hintergrund, eine Art von musikalischer Kulisse, bildet. Damit erzielt der Komponist eigenartige und reizvolle Wirkungen, solange die Begleitmusik sich diskret zurückhält. (Bei Konzertaufführungen müßte der Flügel unsichtbar bleiben oder doch in weiter Entfernung vom Sänger und vom Chor aufgestellt werden.) Sobald aber das Klavier mit kräftigen Mischklängen hervortritt, wirkt die Zusammenhangslosigkeit zwischen ihm und der Singstimme, sowie die schneidende Schärfe logisch nicht erklärbarer Dissonanzen befremdend und stimmungsmordend. In Frankreich mögen einige besonders feinnervige Musiker noch auf den seltsamsten Seitenpfaden der modernen Musik allerhand merkwürdigeEntdeckungen machen, die immerhin einen Kuriositätswert haben. Der Engländer ist aber doch wohl zu gesund und zu robust, um ein wirkliches Behagen an musikalischen Feinschmeckereien haben zu können, deren besondere Reize Schimmel und Zersetzung bilden (wie beim Roquefort und gewissen »Parfaits« von Wildbret). Sobald man in derlei Dingen ein bißchen zu weit geht, ein ganz klein wenig übertreibt — und den Engländer verführt ja sein ehrgeiziges Bestreben, den Konkurrenten zu übertrumpfen, stets zu Übertreibungen —, kommt man zu höchst betrüblichen Ergebnissen. Das Werk von Foss steht hart an der Grenze des Möglichen, und es wird Sache der Hörer sein, zu entscheiden, ob seine Musik noch als musikalische Feinschmeckerei gelten kann, oder bereits — ungenießbar ist. Der begabte Komponist scheint im übrigen gar kein so grimmiger Revolutionär zu sein, sonst hätte er nicht sieben Dichtungen des guten alten Thomas Hardy zur Vertonung gewählt, die sich in dem hypermodernen Gewande ein bißchen wunderlich ausnehmen. Der Männerchor macht den Modernismus nicht mit; brav und bieder hält er sich an das, was sangesfrohen Kehlen frommt.

Richard H. Stein

HANS DAGOBERT BRUGER: *Schule des Lautenspiels, Heft 1—4.* Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Brugers Arbeit ist eine Schule für die »moderne« Laute, wie sie unsere Lautensänger zum Begleiten ihrer Lieder verwenden. Leider begnügt sich Bruger nicht damit, ein Unterrichtswerk für die Erlernung der Liedbegleitung zu schaffen, seine Absicht ist vielmehr, mit seinem Werk eine Renaissance der alten Laute und Lautenmusik einzuleiten. In böser Verkennung der Tatsachen erklärt er die »moderne« Laute für die historisch gerechtfertigte Weiterentwicklung der alten 24saitigen doppelchörigen Laute, während sie in Wirklichkeit nichts ist als ein tonschwacher Zwitter, eine Zwischenform von Laute und Gitarre. Allerdings erkennt Bruger die Überlegenheit der alten Laute gegenüber seinem Bastard durchaus an, zieht jedoch nicht die daraus sich ergebenden Folgerungen. Sollte ihm die echte Laute aus rein technischen Gründen unbequem, ihre Spielbarkeit vielleicht zu schwierig sein? Man wird zu dieser Annahme gedrängt, wenn man liest, welche Ursachen der Niedergang der Laute um 1800 haben soll. Bruger führt drei Gründe an: Die durch die Doppelchörigkeit erschwerte Technik, die Schwierigkeit des Reinstimmens von 24 Saiten und die veraltete Notation der Lautenmusik in Tabulatur. Alle drei Gründe mögen mitgewirkt haben, die wahren Ursachen haben wohl aber doch tiefer gelegen. Als Hauptfehler Brugers muß ich seine Popularisierungsmanie bezeichnen, er will die alte Lautenmusik »ins Volk hineintragen«. Seine Haltung zu dem Stimmungsproblem bestätigt das. Die Beherrschung zweier verschiedener Stimmungen, vielleicht das leichteste am Lautenspiel, ist für Bruger eine ungeheuerliche Schwierigkeit, deren Bewältigung für den »Durchschnittslautenisten« eine »Utopie« bedeutet. Jeder, der sich ernsthaft um die Laute bemüht, wird erkennen müssen, daß die Zahl derer, die sie spielen, immer klein bleiben wird. Man kann sehr wohl eine Parallele ziehen zu der Wiedererweckung anderer alter Instrumente: der Gambe, Viola d'amour und des Cembalo; die Wertschätzung, der sich diese Instrumente erfreuen, ist allgemein, es gibt jedoch nur wenige, die sie spielen. Begnügen wir uns damit, die Laute in die Reihe dieser alten wiedererstandenen Instrumente einzufügen. — Es erübrigt sich damit wohl, auf Einzelheiten der Schule näher einzugehen. Sie schießt zu weit am Ziele vorbei, als daß es noch Sinn hätte, über die zahlreichen Mängel ihres pädagogischen Aufbaues und über das einzige Positive, die guten Beispiele aus der alten Lautenliteratur, viele Worte zu machen.

Erich Schütze

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BERLIN: Mit einer ganz ungewöhnlichen Fülle von Darbietungen hielten unsere beiden Opernhäuser während des ganzen Monats Mai ihr Publikum mehr oder weniger in Spannung. In der *Staatsoper* kamen zwei Ballette zur *Uraufführung*. *Karol Rathaus* hat die Musik seiner vor einiger Zeit von Kleiber aufgeführten Tanzsuite umgestaltet zu einem Ballett, für dessen szenische Idee er *Max Terpis* zum Mitarbeiter hatte. »Der letzte Pierrot«, ins Jahr 1927 verschlagen, sucht sehnsüchtig seine verschwundene Colombine. Im Getriebe der Fabrik, in der mondänen Tanzbar ist sie nicht zu finden, erst im Panoptikum entdeckt er sie als Wachsfigur und wird ob dieser tragischen Entdeckung selbst zur Wachspuppe. Rathaus nutzt die Gelegenheit, eine »zeitgemäße« Musik zu machen, bei der natürlich der stampfende Maschinenrhythmus und die quäkende Jazzband ausgiebig verwendet werden. Es steckt viel Talent und Können in dieser farbigen, alle Künste der modernen Technik virtuos ausbeutenden Partitur. Allerdings bleibt es bei den Künsten der modernen Technik, seelischer Nachhall ist unmodern. Es wird wohl die große Entdeckung der nächsten Generation sein, daß auch der »moderne« Mensch seine unsterbliche Seele wiederfindet. Bis dahin werden wir wohl mit Maschinenrhythmus und Motorengedröhn und neuer Sachlichkeit uns begnügen müssen. Zu der »Skythischen Suite« von *Prokofieff* hat Terpis mit weniger Glück eine ballettmäßige Handlung kontrapunktiert, die einen Kampf des Cherub und des Dämon um den Menschen darstellen will. Die abstrakte Allegorie auf der Bühne läßt den Zuschauer völlig kalt, dagegen macht Prokofieffs Musik in ihrer barbarischen Wildheit beträchtlichen Eindruck; das russische Temperament kommt hier zum Durchbruch, hier tobt wenigstens die lebendige Sinnlichkeit in urwüchsiger Kraft, nicht zu verwechseln mit dem maschinellen Dröhnen der neuen »mechanischen« Musik. *Terpis*, *Elisabeth Grube*, *Dorothea Albu* taten sich tänzerisch besonders hervor, wie überhaupt die Aufführung beider Werke ballettmäßig hohes Niveau hatte. *Aravantinos* hatte die szenische Ausstattung mit fantasievoller Gewandtheit besorgt, *Georg Szell* sorgte am Dirigentenpult für Energie der Rhythmik.

In der *Städtischen Oper* hörten wir *Mussorgskijs* »Der Jahrmarkt von Sorotschinzi« zum ersten Male. Verglichen mit dem gewaltigen Boris Godunoff fällt diese komische Oper dramatisch völlig ab. Es handelt sich um eine Reihe lebender Bilder aus dem kleinrussischen Bauernleben, mit Begleitung von Liedern und Tänzen. Ist das dramatische Interesse der harmlosen Begebenheiten gleich Null, so sind zum Trost die Lieder und Tänze von hinreißender Fülle, Ursprünglichkeit und charakteristischer Mannigfaltigkeit in Melodie und Rhythmus; in dieser Musik lebt, jauchzt und zittert die Seele des russischen Bauernvolks, und selbst der Schnapsdusel bekommt kraft der Musik Mussorgskijs irgendwie eine humordurchtränkte Verklärung. So nimmt man schließlich die zwiespältige dramatische Gabe gern hin und quittiert mit Behagen. Der Bearbeiter *Tscherepnin* machte aus den teilweise recht dürftigen Skizzen Mussorgskijs und aus dem allein vorhandenen Klavierauszug der ersten zwei Akte mit anerkennenswerter Einfühlung in Mussorgskijs Empfindungs- und Klangwelt eine Partitur, die das früher als hoffnungslos angesehene Fragment mit musikalischem Anstand auf die Beine und auf die Bühne stellt, und Mussorgskijs bewundernswerte Musik wenigstens einigermaßen rettet. Die Aufführung, unter der sauberen musikalischen Leitung *Fritz Zweigs*, unter der Regie des für Mussorgskij besonders zuständigen *Issay Dobrowen* hatte auch im Gesanglichen und Darstellerischen ihre Meriten. *Kandl*, *Steier*, *Marie Schulz-Dornburg*, *Zador* seien besonders hervorgehoben.

Auch *Paul Graeners* neue Oper: »Hanneles Himmelfahrt« brachte die Städtische Oper als Novität. Als einen Gewinn für die Opernbühne vermag ich diese musikalische Verarbeitung von Gerhard Hauptmanns Drama nicht zu buchen. Zusammengestrichen bis aufs äußerste, dramatisch ein dürftiges Gerippe, kann die Handlung in der Oper als solche kaum stärker fesseln. Auch hier, wie bei Mussorgskij kann nur von lebenden Bildern mit Musik die Rede sein, einer Art Kantate, mit dem bedeutsamen Unterschied allerdings, daß die Musik nicht von Mussorgskij stammt, sondern von Paul Graener. Auch hier soll die ganze musikalische Atmosphäre aus dem Volkslied heraus ihr Wesen erhalten. Allein wie wenig fesselnd, wie monoton, und farblos sind hier Volkslied und besonders Choral abgewandelt! Zu der Wirkung, die von Hauptmanns starken szenischen Impulsen, von der vorzüglichen

Regieleistung *Karl Heinz Martins* ausgeht, steuert die Musik aus Eigenem sehr wenig bei. Schlichte Volkstümlichkeit, als Grundzug hier durchaus angebracht, brauchte jedoch keineswegs als altmodische Langeweile sich auszuwirken, und gerade in dieser unerwünschten Richtung breiten sich lange Strecken der Partitur fatal aus. Es fehlt an Spannungen, an Gipfelungen, Kontrasten, an Beweglichkeit der tatsächlichen Klanggebilde und der Empfindungskomplexe so sehr, daß auch einige besser gelungene Episoden dem allgemeinen Eindruck der Gleichgültigkeit beim Hörer nicht entgegenzuwirken vermögen. Graener erscheint hier als sogenannter guter Musiker, Kenner des schulmäßigen Satzes, der aber vom Dämon der Bühne nicht im mindesten besessen ist. Die Aufführung leitete der neu verpflichtete, jugendliche Kapellmeister *Georg Sebastian* mit viel Gewandtheit. Die Aufführung im übrigen war gut, ohne ins Außerordentliche sich zu erheben. *Marguerite Perras* und *Oestvig* wären in erster Linie zu nennen.

Die Staatsoper fährt fort in dem löblichen Bemühen, die schon stark abgenutzten Aufführungen alter Stützen des Spielplans aufzufrischen. Verdi ist jetzt an der Reihe. Wir hörten sogar eine über 60 Jahre alte, in Berlin seit Generationen nicht mehr, wenn überhaupt jemals gegebene Oper Verdis: »La forza del destino«. Kaum zu verstehen, daß die Berliner Oper ein Stück von so hinreißender gesanglicher und szenischer Wirkung ein halbes Jahrhundert hindurch sich entgehen läßt. Wahrscheinlich wäre uns die Oper noch viel länger unbekannt geblieben, wenn nicht der jüngste Verdi-Apostel *Franz Werfel* sehr kräftig und wirksam für das alte Werk und seine neue Bühneneinrichtung und Verdeutschung Propaganda gemacht hätte. Ich gestehe, daß ich nicht imstande bin ohne ein tieferes Spezialstudium die etwaigen Vorzüge der Werfelschen Fassung gegenüber der mir unbekannten alten deutschen Fassung abzuschätzen. Doch muß man auf alle Fälle Werfel dankbar sein für die erfreuliche Ausgrabung, die bei aller theatralischen Schauerromantik den Bühnenmusiker Verdi im vollen Besitz seiner packenden und glühenden Melodik, seiner echt dramatischen Kunst des Aufbaus zeigt. Die hervorragende Aufführung mit *Pattiera*, *Schlusnus* und der *Bindernagel* in den Hauptrollen, mit *Leo Blech* am Dirigentenpult wirkte zündend. *Aravantinos*' Bühnenbilder sind von starker Stimmungskraft. — Nicht minder groß war die Begeisterung des Publikums, als *Leo Blech* den von ihm neu einstudierten guten alten »Troubadour« in gänzlich neuem szenischen Gewand präsentierte. Diese populärste aller Opern ist im Lauf der Jahrzehnte allmählich auf ein etwas schmierenmäßiges Aufführungsniveau herabgedrückt worden, selbst an großen Bühnen. Sie in einer sorgfältigen, würdigen Aufführung mit ersten Kräften zu hören ist allemal ein starker Eindruck, selbst auf blasierte, sehr modern eingestellte Gemüter. Man hat sich mit dieser Auffrischung große Mühe gegeben. Ein Aufgebot erster Gesangskräfte: *Pattiera*, *Schlusnus*, *Karin Branzell*, *Maria Nemeth* (in Berlin bisher kaum bekannt), neue Bühnenbilder von *Pirchan* (nicht durchweg zu loben), wirksame Neuinszenierung von *Franz Ludwig Hörth* und *Leo Blechs* mitreißende, meisterhafte Direktion wirkten zusammen Wunder an der fast immer schmählich mißhandelten Partitur dieses volkstümlichen Meisterstücks.

Hugo Leichtentritt

BREMEN: Mit abwechselnder Hilfe seitens der »Cavalleria Rusticana« und Wolff-Ferraris spielerisch mondänen »Susannens Geheimnis« bleibt Wellesz' weithin dröhnende »Alkestis« unter der effektvollen Leitung *Adolf Kienzls* noch im Spielplan. Franckensteins aus umfassendem Eklektizismus und genauer Kenntnis aller Orchesterfarben geborene Li-Tai-Pe-Oper hält sich aus eigener stil-kompromißlicher Kraft. Im übrigen arbeitet die Opernrepertoire-Abwicklungsmaschine unersättlich weiter. Bis auf eine Unterbrechung, die von *Egisto Tangos* Mailänder Opern-Stagione ausging. Besonders mit ihrer in den Gesangspartieen blitzblank aufgeputzten und im Orchester unendlich zart und diskret verhaltenen Aufführung von Rossinis »Barbier« leuchtete sie ebenso blitzhell in den heillos verstaubten und schwerfälligen Schlendrian deutscher Abonnementsbetriebe hinein. Der schwerblütige Troubadour, der eine zweite Sängergarnitur ins Feld führte, glückte erheblich weniger. Sicher aber ist Egisto Tango ein genialer Operndirigent. *Gerhard Hellmers*

DESSAU: »Scaramouche«, tragische Pantomime in zwei Akten von *Paul Knudsen*, Musik von *Jean Sibelius*, erlebte hier seine deutsche *Uraufführung*. Die zugrunde liegende Idee, daß die Musik unter Umständen eine dämonische Zaubergewalt auszuüben vermag,

der sich hypersensibel veranlagte Naturen nicht entziehen können, ist vom Textdichter in einer bühnenwirksamen Handlung sinnfällig gemacht worden, und Jean Sibelius' Musik, die sich nicht nur stimmungsuntermalend, sondern vor allem auch empfindungsvertiefend erweist, eint sich mit dem Libretto zu einem harmonischen Ganzen. Durch Intendant Dr. *Hartmann* erfuhr die Pantomime, die durch das gesprochene Wort einen melodramatischen Einschlag erhält, eine ausgezeichnete Inszenierung, zu der auch das von Dr. *Löffler* entworfene treffliche Bühnenbild das seine beitrug. Unter den darstellenden Kräften in den Hauptpartien ganz vorzüglich die Herren *Kühn* (Leilon) und *Lüders* (Scaramouche), wohingegen Frau *v. Türk-Rohn* als Blondelaine nicht ganz hinreichend über die erforderliche tänzerische Gewandtheit und genugsam heißblütiges Temperament verfügte. Das Orchester brachte Sibelius' Musik unter Kapellmeister *Schmitz*' Führung zu bester Geltung. *Ernst Hamann*

FRANKFURT a. M.: Die Premiere von Puccinis Turandot sollte ein gesellschaftliches Ereignis werden: der Patronatsverein der Oper hatte, aus Pietät vermutlich, die Mittel für eine Inszenierung zur Verfügung gestellt, die groß und prächtig geriet; die Aufführung selbst war als Festaufführung affichiert, wenn auch elektrischer Glanz ihr fehlte, und mancher Smoking war immerhin zur Stelle. Daß trotzdem das gesellschaftliche Ereignis nicht zustande kam, ist gewiß nicht der Aufführung zuzuschreiben, sondern allein der Tatsache, daß es an einer verfügbaren Gesellschaft gebricht. Denn das Stück wäre zum gesellschaftlichen Ereignis prädisponiert wie wenige sonst: die Gesellschaft, die es nicht gibt, wird von seiner Existenz gerade eben vorausgesetzt. Es ist nicht geboten, weil der Autor starb, von seinem Werk zu reden, als ob es unsterblich wäre. Die Ambitionen, die es gleich dem Pierrot lunaire auf erhabenen Stil richtet, sind Ambitionen der Schminke wie nur die des Bergamasken, und je ernster die Oper sich intendiert, um so offenbarer wird der Unernst ihrer objektiven Intention. Er wäre kein Einwand, wäre es Puccini nicht gerade um Ernst und symbolische Würde zu tun gewesen. Sie freilich ist zu bestreiten; an der Zufälligkeit der Stoffwahl, der unreinen Vermengung von posthumer Zeremonialoper, halbbewußter Commedia dell'arte und Rührkitsch käme die Fragwürdigkeit der Prätension allein hinlänglich zutage; wobei, wohlverstanden, der Rührkitsch immer noch die echteste Opernrealität behauptet. Die Opera seria will allein dem Publikum beweisen, wie seriös sie ist; und wird damit ebenso kunstgewerblich leer und aktualitätsfremd, wie ihr ideales Publikum es ist. Dabei bringt die Mischung von vergilbtem Pomp, nachträglicher Exotik — echt pentatonisch, versteht sich — und zartem Sadismo manches hervor, worin der Toskaner triumphiert; allerdings in anderer Unsterblichkeit, als er sich erhoffte, einer Unsterblichkeit, die vom offenen Kino auf die Straße führt; aber ist sie nicht am Ende die bessere? Auch läßt sich nicht leugnen, daß Puccini in der Turandot um vieles fortgeschritten ist und mit souveräner Freiheit über sich disponiert; das Japan der Butterfly jedenfalls, das ich neugierig ein paar Tage vorher besuchte, wirkt gegen das China der Turandot wie eine Postkarte von 1890 gegen einen Ufa-Großfilm von heutzutage. Es spielt nun, neben Strauß und dem deutlichen Debussy, auch ein kurioser Mussorgskij herein, und alle die Fermente zusammen ergeben im ersten Akt sogar einen trotz der Homophonie reichen und bunten Orchesterklang; hier weht auch Luft über die Bühne, und die konzisen Operneinfälle drängen sich. Der zweite, der Rätselakt, demonstriert mit dem Buffoensemble zunächst das neue Komponierniveau, fällt aber danach, im Pathos, stark ab. Doch wenn im dritten Akt die süße kleine Liu, eine kandierte Kundry, ihr Martyrium mit anschließendem Liebestod erleidet, gerät alles in Bewegung und bleibt darin, selbst über Alfanos Schluß hinaus. So hat Puccini, mit einer richtigen Erlösung, doch noch seinen Parsifal geschaffen: eine Bühnenweihfestoperette. Repertoirestück wird sie genau so wenig sein wie der echte Parsifal. Sie wird sich nicht halten; man wird sie ausgraben, um zu beweisen, daß der Puccini doch respektabel gewesen sei; und er wird sich, des würdigen Kostüms rasch überdrüssig, anonym, frech und selig zu den Geigen des Cafés retten. — Die Aufführung war vortrefflich, ein kunstgewerbliches Prunkunternehmen die Szene, wie es sich gebührt; *Wallerstein* und *Siewert* herrschten darüber. Musikalisch hatte *Krauß* Freude an der Partitur und vermittelte sie. Die Solisten waren durchwegs gut an ihrem Platz; allen voran Frau *Gentner-Fischer* — deren herrliche Stimme freilich wohl einiger Schonung im Betrieb bedürfte — als Turandot, Herr *Gläser* als Prinz und das Buffotrio der Herren *Permann*, *Schramm* und *Brandt*.

Theodor Wiesengrund-Adorno

FREIBURG i. Br.: Einen schlagenden Beweis ihrer Leistungsfähigkeit gab unsere von *Ewald Lindemann* geleitete Oper mit der glanzvollen Aufführung von Pfitzners Palestrina. Orchester wie die von *Fried* einstudierten Chöre standen auf der Höhe, *Jank-Hoffmann* war ein gesanglich vortrefflicher Palestrina, den Borromeo gab eindrucksvoll *Neumeyer*, den Novagerio *Hadwiger*, der zugleich die schwierigen Regiefragen meisterhaft löste. Unter den Repertoireopern feierte Méhuls »Josef in Ägypten«, von *Fried* einstudiert, eine Auferstehung, bei der die Schönheit des Werks strahlend hervortrat. Der 26. März wurde mit einer festlichen Fidelio-Aufführung begangen.
Hermann Sexauer

GÖTTINGEN: Die *Uraufführung* von *Heinz Schwiers* komischer Oper »Kleider machen Leute« wurde ein voller Erfolg des Göttinger Komponisten, der durch sinfonische Werke bereits die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf sich lenkte (Loh-Orchester 1926). Das selbstverfaßte Textbuch zeugt von einem Künstlertum, dem das in der Handlung darzustellende Ethos wesentliches Ziel bedeutet. Dem entspricht eine Tonsprache durchaus innerlichen Gepräges von stärkster lyrischer und dramatischer Kraft; bewußt tonal, erreicht sie doch fast »modern« anmutende Farbwirkungen und stellt sich in den Höhepunkten (2. Akt!) dar als eine überzeugende Synthese vornehmer melodischer Führung der Gesangstimmen mit reichster leitmotivischer, kontrapunktisch außerordentlich interessanter Feinarbeit im Orchesterpart. Im 3. Akt wäre das (äußere) Gleichgewicht zwischen musikalisch gestalteter und gesprochener Handlung noch einmal nachzuprüfen. *M. Jahn*

HAMBURG: Die *Stadttheater-Oper* nützt die Erinnerung, daß am 3. Mai vor 100 Jahren in der Dammtorstraße das jetzige Stadttheater der öffentlichen Kunstübung sich erschloß, mit einer Festwoche, die acht deutsche Werke einschließt. Unsere Oper hat kürzlich (bei Betonung szenischen Prunks) Saint-Saëns »Samson und Dalila« (mit *Sabine Kalter* und *Karl Günther*), seit 1914 unbeachtet geblieben, neuer freundlicher Beachtung gesichert. In der »*Volksoper*« hat die Gemeinschaft von *Italienern*, die eine Mailänder »Impresa« zusammenstellte, viel Anteil bei unterschiedlichen Leistungen gefunden.
Wilhelm Zinne

KÖLN: Den »Don Gil von den grünen Hosen« von Walter Braunfels boten *Eugen Szenkar* und der Spielleiter *Hans Strohbach* in einer beschwingten Aufführung. Braunfels hat das alte Intrigenspiel des Tirso de Molina zur modernen Komödie umgestaltet. Hätte er nur das Spiel der Verkleidungen und Verwechslungen und den Stil der alten Commedia erneuern wollen, so hätte er das Secco-Rezitativ nicht vermeiden können. Aber er hat Psychologie hineingewirkt, hat das Liebesspiel in der Lyrik ernst genommen und so ein tiefergehendes Interesse erwirkt durch seine Musik, die ja für das Lyrische eine besondere Wärme hat, aber auch die rechte Beweglichkeit für die Komödie besitzt und daneben das spanische Kolorit ausgezeichnet trifft. Zur ersten reichsdeutschen Aufführung brachte Szenkar das von *Iril Gadeskow* tänzerisch hervorragend eingerichtete Ballett Chout (unter dem Titel Der Narr) von *Prokofieff*. Es ist eine Tanzsuite in sechs Sätzen und Bildern, deren pantomimischer Sinn dem Zuschauer ohne Erläuterung unverständlich bleibt, da die Handlung einem russischen Volksmärchen entnommen ist. Der Narr ist ein Schalk, eine Art Eulenspiegel, der in zwei Streichen die anderen Tölpel übertölpelt, indem er sich in eine Köchin und in eine Ziege verwandelt. Trotz einiger witziger Situationen ist diese Groteske nichts für den deutschen Geschmack. Prokofieff ist als Bühnenmusiker ein geistreicher Causeur. Eine federnde Rhythmik, eine tonal stark verkleckste Harmonik und Kontrapunktik, dazu eine glänzende instrumentale Mache verleihen seinem Stil eine auch von Strawinskij unabhängige persönliche Handschrift. *Walther Jacobs*

KREFELD: Das kommende deutsche Tonkünstlerfest in Krefeld lüftete den Vorhang seiner Novitäten bereits am 15. Mai durch die *Uraufführung* von *Gustav Kneips* »Heliodor«, einer Erstlingsoper in 2 Akten, zu der *F. Walter Ilges* das Libretto geschrieben hat. Das Textbuch macht keinen Anspruch auf psychologisches Interesse, es behandelt in gedrängter Form das immer wieder variierte Hauptthema der Dramatik unserer Zeit: die Liebe. Der Dichter Heliodor ist zu der Braut des Fürsten Umberti in dem pestverseuchten Florenz (Renaissancezeit) in heißer Liebe entbrannt. Schauerliche Bilder der Pestkranken, Züge der Flagellanten und Büßermönche geben einen für das Auge gerade nicht erfreulichen, für die Spielleitung aber wirksamen

Hintergrund der schwach motivierten Handlung ab. Der Komponist *Gustav Kneip*, ein junger Theaterkapellmeister aus Bonn, schrieb zu diesem Vorwurf eine neutönerische Musik, die das szenische Geschehen in grellen Linien und Farbkomplexen beleuchtet. Kneip hat Sinn für stark exzentrische Wirkungen, das lyrische Element tritt kaum in die Erscheinung. Die Kürze des Werkes — 60 Minuten zirka — ist sein Vorzug. Der Chorstil ist frei imitierend und beabsichtigt monoton, nach dem Partiturbilde stark wirkend. Ein großer Sprechchor und eine heftige Orchestersprache deckten bei der Aufführung manche Einzelheiten zu. (Klangchaos.) Die Linie des Bühnengesanges ist noch zu eckig und gespreizt, der Text daher kaum verständlich. Alles in allem: starke Antriebe, aber noch viel gärender Most. *Franz Rau* nahm sich des Werkes, unterstützt von dem Spielleiter *Theo Werner*, mit Erfolg an. Auch Widerspruch wurde laut. *Hubert Langer*

PARIS: In der Opéra Comique erlebten wir die Erstaufführung von *Franco Alfanos* »Auferstehung«; das von *G. Hanau* geschriebene Libretto hat *Paul Ferrier* übersetzt. Das Werk, nach Tolstois berühmtem Roman veristisch gehalten, ist 25 Jahre alt. Es wurde bereits 1906 in Brüssel im Théâtre de la Monnaie gegeben und sollte 1913 in Paris sein. Jetzt erst aufgeführt, bringt es kaum noch den Beweis, ob Alfano in seiner Jugend sich die durch Puccini und Leoncavallo geschaffenen veristischen Formeln anzueignen gewußt hatte, trägt aber doch die Merkmale seiner Zeit in sich und läßt die Vorzüge seines Komponisten für diese Epoche verspüren. Frau *Chenal* war die Hauptinterpretin, ein junger Tenor, *Maison*, enthüllte sich in der Rolle des Nekludoff als vielversprechender Künstler. — Die Opéra, die *Schalk* aus Wien als Gastdirigenten für drei Aufführungen der »Zauberflöte« gerufen hatte, brachte Rimskij-Korssakoffs »Goldenen Hahn« in einer Neustudierung. Die Erstaufführung des Werkes hatte bereits 1914 an der gleichen Bühne durch Serge de Diaghilew und sein russisches Ballett stattgefunden, jedoch in ganz anderer Form. Diaghilew hatte eine Pantomime daraus gemacht, Sänger und Choristen zu beiden Seiten der Szene als unbewegliche Figuren arrangiert und die Handlung sich vor diesen und den Zuschauern abspielen lassen. *Rouché* hat dem Rimskijschen Werk seine Opernform wiedergegeben. Die Hauptdarsteller waren Frau *Ritter-Ciampi* als Königin Chemakov, *Huberty* als König Dodon, *Rambaud* als Astrologe. Für die prächtige Inzsenierung zeichnet *Alexandre Benois* und die musikalische Leitung war *Tscherepnin* anvertraut. — Während unsere beiden subventionierten Bühnen russische Stücke boten, hat eine Wiener Truppe unter *Oscar Strauß* mit leidlichem Erfolg im Théâtre des Champs Elysées einen Monat lang Gastspiele gegeben. *J. G. Prod'homme*

ROSTOCK: Der Beethoven-Tag wurde durch Morgenfeier mit Vortrag über des Meisters Verhältnis zur Bühne — Opernpläne, Leonore, Schauspielmusik — eingeleitet. Eine festliche Aufführung der »Leonore« unter Leitung von *Schmidt-Belden* gab dem 26. März die Weihe. Um Beethovens ausgesprochenen Willen wenigstens einmal zu Recht und Ehren zu bringen, erfolgte die Ankündigung der Oper als »Leonore«, nicht als »Fidelio« (vgl. »Musik« V, I S. 277ff.). Das Weib, der erlösende Engel schwebt als Hochziel über der Handlung, nicht ihr Deckname und ihre Verkleidung, die sie widerwillig trägt. »Leonore« lenkt von vornherein die Aufmerksamkeit auf die Hauptsache, auf die Kerkerszene, während »Fidelio« den lustspielmäßigen Buffoteil mit Marzelline ungebührlich hervorhebt. Die Verwechslung mit Paërs »Leonore«, die einst von seiten der Theaterleitung den Namen Fidelio verschuldete, ist doch nicht mehr zu befürchten! — Zu Karfreitag und Ostersonntag fand eine würdige streng stilisierte Parsifal-Aufführung statt; zur Kundry kamen als Gäste *Paula Ucko* (Schwerin) und *Klara Kleppe* (Braunschweig). — »Salome« erhob sich durch das Gastspiel von *Albine Nagel* (Braunschweig) zu ungeahnter Größe: Frau Nagel erwies sich als musikalische Darstellerin großen Stils, die alle Tiefen und Höhen dieser dämonischen Gestalt in packender Weise auszuschöpfen verstand. Dann geriet die Oper ins Zeichen slawischer Kunst mit den Erstaufführungen von Janačeks »Jenufa« und Tschaikowskijs »Onegin«, denen sich als heiteres Nachspiel Smetanas »Verkaufte Braut« anschloß. Kienzls 70. Geburtstag wurde mit einer ansprechenden Wiedergabe des »Evangelimanns« begangen. —*Mary Wigman* kam zum zweiten Male, diesmal mit ihrer Tanzgruppe in einer raum- und zeitlosen, stellenweise sogar tonlosen »Feier« in leuchtenden Farben und wunderbarem Bewegungsspiel. Daneben sind die anmutigen Leistungen der Rostocker Gruppe nicht zu vergessen.

Wolfgang Golther

STUTTGART: Mehrere neueinstudierte Opern folgten kurz aufeinander, wobei eine besondere Freude »Der Widerspenstigen Zähmung« erweckte. Auffallend matt verlief die Aufführung der ebenfalls wieder in den Spielplan eingestellten »Nachtigall« von Strawinskij, die Schuld mußte in erster Linie am Werk selbst gesucht werden, dem die augenblickliche Wirkung ziemlich sicher ist, das aber, je öfter gehört, desto deutlicher seine Schwächen offenbart. Zu einem dem Theater ehrlich zu gönnenden Erfolg wurde die Erstaufführung des »Gianni Schicchi«. Szenisch passend eingerahmt, gut besetzt vor allem in der Hauptpartie durch *Albin Swoboda*, konnte der lustige Puccini-Einakter, der zudem mit dem richtigen Sinn für die Anforderungen der musikalischen Komödie durch Spielleiter *Otto Erhardt* behandelt war, sich ruhig der kritischen Beurteilung aussetzen. In *Ferdinand Drost* war der geeignete Mann für den Dirigenten der neuen Oper gefunden.

Alexander Eisenmann

TURIN: Die *Uraufführung* der einaktigen Oper »Madame Imperia«, Text von Rossato, Musik von *Franco Alfano* hat trotz der vorgerückten Saison eine stattliche Anzahl von Musikfreunden in Turin versammelt. Alfano, dessen siebentes Bühnenwerk der Einakter ist, hatte sich mit der »Legende von Sakuntala« als ein großzügiger, hochmoderner Musiker eingeführt, mit der Oper »Risurrezione« dem italienischen Publikum verständlichere Wege gewiesen und sich dann, wie bekannt, durch die liebevolle Vollendung von Puccinis »Turandot« große Popularität erworben. Der Stoff der »Madonna Imperia« ist den »contes drolatiques« von Balzac entnommen. Es ist die Geschichte einer Herzensneigung, der das Konstanzer Konzil beherrschenden Kurtisane Imperia, die ihren Hauptverehrer, den Kanzler von Ragusa, hinauswirft, um sich von einem zwanzigjährigen, französischen Kleriker erobern zu lassen. Vergeblich hatte der Kanzler versucht, den Rivalen durch die scheinbar angenommene Verleihung einer reichen Abtei zu entfernen. In die Musik dieser Handlung mischen sich lyrische und humoristische Momente. Alfano hat den lyrischen vielleicht mehr als nötig den Vorrang eingeräumt. Doch ist das Werk mit seiner vornehmen Melodik gut gelungen und errang einen vollen Erfolg, an dem der Taktstock des Kapellmeisters *Gui* seinen Anteil hatte. — Man vervollständigte den Theaterabend durch die Ausgrabung des Rossinischen Einakters »La cambiale di matrimonio« von 1810. Interessant für den Musikfreund und geeignet zur Vorführung auf musikhistorischen Kongressen, aber im Theater nicht mehr lebensfähig.

Maximilian Claar

WÜRZBURG: Während vor Jahren bereits der schweizerische Komponist Schoeck versucht hat, die Kleistsche »Penthesilea« musikalisch zu »erlösen«, brachte zur gleichen Zeit *Rudo Ritter*, der noch wenig bekannte Liederkomponist, Sohn des Würzburger Musikprofessors Herm. Ritter (Viola alta) im Verein mit seinem Bruder Karl Ritter, dem feinsinnigen Radierer, bei gänzlich freier Gestaltung des Kleistschen Textes und unter Zuhilfenahme musikdramatischer Mitteln eine neue Bearbeitung. Schoeck hat auf der Grundlage des fast unveränderten Kleistschen Textes *eine* Penthesilea geschaffen, monumental, gigantisch. Ritter zeichnet auf einfacher, überraschend klarer Linie mit rücksichtslosem musikalischen Einsatz unter Verzicht auf abstrakte Tonalität eine menschlich verständliche Amazonenkönigin. Der dramatische Fluß kommt so nicht in Gefahr, vor der wuchtigen Größe der Heldin zu versanden. Ritters Drama hat ein echtes musikalisches Gewissen. Der hohe Sopran steht wohl in dem Zeichen ungebändigter Leidenschaft, der Bariton in reiner heldischer Sphäre. Und doch sind die Höhenklänge auf den tektonisch kühnen Bogenriß eines charakteristischen Musikdramas zugeschnitten. Straff wie der Rittersche Text bringt die Komposition, oft unisono und antik, aber immer psychologisch gearbeitet, ein Tongewebe von schimmerndem Geist und erstaunlicher Ehrlichkeit.
Abgesehen von einer oft zu starken Temponahme war die musikalische Leitung der erfolgreichen Uraufführung bei *Hans Bruck* in besten Händen. Die Titelrolle sang *Joci Bauhoff* stark und ergreifend motiviert. Ihr zur Seite *Sofie Kömpel* als Protoe mit dem warmen Wohllaut ihrer vielversprechenden Stimme. Volles Lob sei weiter *Heinz Hamer*, dem Peliden-Darsteller, ausgesprochen. Der junge Hamer ist ein Meister vornehmer Tongebung und melodischer Ausdrucksfähigkeit. Die Spielleitung *Rabenalt — Eckstein — Reinking* brachte die pantomimischen Bilder und Spielszenen zu außerordentlicher Wirksamkeit, nicht zu vergessen der ausgezeichnete Chor der Rosenmädchen.

Wolfgang A. Salm

KONZERT

BERLIN: *Walter Braunfels'* »Große Messe« op. 37, das Hauptereignis der Kölner Musiksaison, ist nach Berlin importiert worden, samt Komponist, Dirigent, Organist, Solisten, dem *Gürzenich-Chor* in Stärke von etwa 400 Köpfen und auch der rheinischen Begeisterung inklusive. So kam eine Rheinlandfeier in der Berliner Philharmonie zustande, die allerdings einem würdigen Gegenstand diente und die hier weniger gut bekannte rheinische Musikkultur im hellsten Lichte zeigte. Braunfels' Messe ist ein Werk monumentalen Gepräges, den höchsten Zielen geistlicher Musik zugewandt, eine Meisterprobe in der Herrschaft über das weitschichtige Material. Freilich kein Meisterstück vom höchsten Range, das man den Messen ewiger Geltung der Großmeister als ebenbürtig anreihen könnte. Nur in Episoden, nicht aber im großen Wurf des Ganzen erreicht Braunfels diese unüberwindlichen Vorgänger. Es fehlt ihm die Kraft des Aufbaus in den größten Proportionen. Gloria und Credo haben nicht den zweifellos erstrebten grandiosen, einheitlichen Aufriß, getürmt zum niederzwingenden Ausbruch der höchsten religiösen Ekstase, sondern sie teilen sich in ein Nebeneinander an sich sehr eindringlicher Episoden. In der Anlage der Partitur setzt Braunfels jene Linie fort, die von dem Requiem der Berlioz und Verdi sich weiterleitet zu Liszt, Bruckner, Mahlers Achter Sinfonie. Der Pomp des Klanges bei Braunfels ist nicht zu überbieten. Es ist in dieser Hinsicht sogar bei weitem zu viel des Guten getan, das Orchester dem Chor gegenüber in allzu dauerhafter Üppigkeit des Klanges gehalten. Die Möglichkeiten des reinen Chorsatzes (vergleiche Händel!) sind dagegen kaum genügend ausgenutzt, und die Folge dieses klanglichen Mißverhältnisses ist eine Übermüdung des Ohrs, die weiten Strecken der Partitur in der rechten klanglichen Auswirkung stark schadet. Schließlich ist nicht zu übersehen, daß bei allem Glanz, aller Pracht der Farben Braunfels nicht zu einer im höchsten Sinne eigenen Ausdrucksweise vordringt, sondern immer als allerdings sehr begabter, gewandter, kenntnisreicher Nachfahre jener großen Vorgänger kenntlich bleibt. Über den kirchlichen Ton oder vielmehr den oft mangelnden kirchlichen Ton könnte manch ein kritisches Wort gesagt werden. All dieser Unvollkommenheiten ungeachtet — sie sind zum großen Teil auch Mängel unseres ganzen Zeitalters —, ragt die Braunfelssche Messe hoch empor über das meiste heutzutage Produzierte, durch ihren gewaltigen Ernst, die Würde ihrer Haltung, ihre geistige Tiefe, ihren ethischen Gehalt. Nur mit höchster Achtung vor einer großartigen Leistung darf man kritische Einwendungen geltend machen. Die Aufführung unter *Abendroths* überlegener Leitung war imponierend durch Macht und Glanz des Klanges. Die *Berliner Staatskapelle* und der schlagfertige Knabenchor des *Berliner Domchors* unterstützten die Kölner Gäste aufs wirksamste. Ungewöhnlich gut das Soloquartett *Amalie Merz-Tunner, Rosette Anday, Ventur Singer, H. H. Nissen.*

Die *Internationale Gesellschaft für Neue Musik*, Ortsgruppe Berlin, beschloß mit dem siebenten Konzert die Reihe ihrer Vortragsabende. Die gewichtigste Darbietung war *Heinz Tiessens* Streichquintett op. 32, ein weder extrem radikales noch irgendwie experimentierendes Werk, das aber durch gesichertes Können, Geist und Einfälle wohltuend wirkt. Viel weniger Balance und gereiften Charakter hat *Wladimir Vogels* mehr dem Intellekt als der Phantasie entsprossenes Streichquartett, das mit schlagwortartigen Satzüberschriften wie: Corrente — glissando — pizzicato — fugato mehr nervös sich plagt, als daß es sie gestaltend bewältigen könnte. Eine belanglose »Musik für die Geige allein« von *Hans Schröder* wird übertroffen von *Ottomar Gersters* nicht unebenem, fesselnd musizierenden Divertimento für Violine und Viola. Das *Havemann-Quartett* setzte seine oft bewährte Vortragskunst für die mehrstimmigen Stücke des Programms ein.

Reinhold von Warlich, ein Baritonist mit keineswegs faszinierender Stimme zwang dennoch zur Aufmerksamkeit kraft eindringlicher und persönlich abgestimmter Vortragsart, vorzüglich in den auf russisch gesungenen, in der Ursprache erst sich ganz auswirkenden Mussorgskij-Liedern. *Philipp Jarnach* begleitete mit überlegener Kunst. Aus einer Gruppe Jarnachscher Lieder hoben sich die neueren besonders wirksam hervor.

Schließlich ein Wort über etliche Klavierabende von Bedeutung. *Leonid Kreutzer*, mit hohen Ehren aus Amerika heimgekehrt, erfreut seine Gemeinde durch ein mit reifer Kunst, geläutertem Geschmack und vollendeter Spielkunst interpretiertes Chopin-Programm. Ein neuer Name, der sicherlich bald internationale Geltung haben wird, ist *Rosa Etkin* aus Warschau, die Preisgewinnerin im Warschauer Wettbewerb. Eine Spielerin von Rasse,

hinreißendem Spieltrieb und prachtvollem klavieristischen Können. *Zdenka Ticharich*, irgendwo zwischen Ungarn und Tschechien beheimatet, ist mit allen guten musikantischen Geistern ihrer heimatlichen Distrikte gesegnet. *Guy Mayer* und *Lee Pattison* dagegen vertreten mit viel Erfolg das amerikanische Ideal der mechanischen Vollendung im Ensemblespiel auf zwei Klavieren, ohne auf feinere klangliche Reize zu verzichten, und *Salvador Ley* aus Venezuela oder Bolivia ist ein hochbegabter Debütant, in ausgezeichneter Schule pianistisch gebildet. *Hugo Leichtentritt*

BASEL: Im weiteren Verlauf der interessanten Gastdirektionen erwies sich *Fritz Hirt*, dem *Adolf Busch* seine solistische Assistenz in Violinkonzerten von Mozart und Bach lieh, als ein nach der Tiefe schürfender Musiker von ganz spezieller Begabung für Anton Bruckner. *Othmar Schoeck*, im Verein mit *Maria Ivogün*, brachte feinnervige Darstellungen, besonders von Stücken Richard Strauß', doch hatte der ausgezeichnete Nachschöpfer Mozartscher Instrumentalwerke mit offenbaren Widerständen im Orchester zu kämpfen. *Gottfried Becker*, dessen 25jähriges Bühnenjubiläum vom Theater mit Recht festlich begangen wurde, zeigte sich wiederum als souverän gestaltender Orchesterleiter, der namentlich Arthur Honeggers dithyrambischen »Chant de joie« glänzend interpretierte, und ein Erlebnis bildete die Wiedergabe des Brahms-Violinkonzertes durch den französischen Meistergeiger *Jacques Thibaud*, der in *Emil Naef* allerdings einen etwas unelastischen Begleiter fand. Reiche Ausbeute an künstlerisch bedeutenden Eindrücken vermittelten die Abende der *Gesellschaft für Kammermusik*. *Fritz Hirt*, *Josef Lasek*, *Walther Geiser* und *Hermann Beyer-Hané*, ein Quartett, das sich vielversprechend entwickelt, boten neben klassischen Werken S. J. Tanejeffs Opus 7, in d-moll, Max Regers Streichtrio und Paul Hindemiths Streichquartett in f-moll, op. 10 in ausgezeichneter Durcharbeitung.
Eindrucksvoll und großzügig waren auch die Gedenkfeiern zu Ehren Beethovens. Speziell die Wiedergabe der »Missa solemnis« durch den *Baseler Gesangverein* unter *Hans Münch* zeigte seltene Geschlossenheit der choralen und instrumentalen Leistung, während leider im Solistenensemble nur *Maria Philippi* und *Hermann Schey* sich zu halten vermochten. Von überzeugender Würde getragen war auch der eigentliche Gedenkakt, zu dessen Durchführung auch die *Basler Liedertafel* ein Wesentliches beisteuerte, und die Ergänzung nach der Seite der Kammermusik gaben das *Basler Streichquartett* und *Bruno Maischhofer*, als feinsinniger Kammerspieler.
Unter ungewöhnlich starker Anteilnahme des ganzen musikalischen Basel brachte Münsterorganist *Adolf Hamm* die großen Orgelvariationen Bachs und Cesar Francks »Trois Pièces« zu hervorragender Wiedergabe.
Gebhard Reiner

DRESDEN: Dresden hat seine größten Sensationskonzerte diesmal am Ende der Spielzeit erlebt. Das eine war ein von der Konzertdirektion Ries vermittelter *Liederabend Elisabeth Rethbergs*, der die gefeierte Diva der Metropolitan-Oper auch als Liedersängerin von höchster Kultur und musikalischem Stilgefühl bewundern ließ. Das andere war ein Orchesterkonzert *Furtwänglers* mit der Berliner Philharmonie. Seltsamerweise hatte Dresden diesen gefeierten Dirigenten bis jetzt noch nie zu Gaste gesehen. Um so begeisterter war nunmehr seine jetzige Aufnahme. Wenn neuerdings verschiedentlich von »amerikanischen Manieren« Furtwänglers die Rede war, so zeigte jedenfalls sein Dresdner Abend nichts davon. Er dirigierte bekannte Werke von Richard Strauß, Schubert und Brahms mit größter Schlichtheit, aber bezwingender innerer Wärme. Die gewaltig gesteigerte c-moll-Sinfonie von Brahms bedeutete den Höhepunkt des triumphalen Abends, den die hiesige Konzertdirektion Rönisch vermittelt hatte. Auch das Orchester, die Berliner Philharmonie, fand ehrenvollste Würdigung, was viel sagen will, da man hier durch die eigene Staatskapelle verwöhnt ist. *Eugen Schmitz*

FREIBURG i. Br.: Die unter Leitung von *Ewald Lindemann* stehenden Sinfoniekonzerte gedachten Beethovens mehrfach u. a. mit der Leonorenouvertüre Nr. 2 nach der Breitkopf & Härtelschen Handschrift und der Chorfantasie, bei deren Wiedergabe Chorverein, Männergesangverein und am Flügel *Julius Weismann* mitwirkten. *C. Friedberg* spielte das Es-dur-Klavierkonzert in klassischer Reinheit. Die Leistungsfähigkeit des Orchesters hat sich durch Lindemanns Bemühung gehoben, was auch die Ausführung von Strawinskijs Petruschka-Musik zeigte. Die Lindemannsche *Arbeitsgemeinschaft für Neue Musik* befolgte in einer Reihe von Konzerten zur Beethoven-Gedenkfeier das richtige

Prinzip, vorwiegend seltener gehörte Beethoven-Werke, und zwar auf kammermusikalischem Gebiet zu Gehör zu bringen. Ihrer Hauptaufgabe kam sie im letzten Vierteljahr mit einer solchen Fülle neuer, einwandfrei wiedergegebener Musik nach, daß alle Werke auch nur aufzuzählen der Raum fehlt. Es traten auf: einheimische Künstler, die Pianistin *Alida Hecker*, der Flötist *Richard Röhler*, wie fremde: der virtuose Geiger *Francis Aranyi* mit dem Komponisten und Pianisten *Dr. Groß*, die Geigerin *Anni Delp* (Berlin) u. a. Von den vorgeführten Werken seien genannt: Kompositionen für Violine und Klavier von Heinz Tiessen op. 35, von A. Honegger die gehaltvolle 2. Sonate, Busonis op. 29, Sonaten von Slavenski, Bartok, Dr. Groß, solche für Bratsche und Klavier von Hindemith op. 11 Nr. 4, von Schelb, diese mit wenig Persönlichkeitswert, Jarnachs elegische Sonatine für Flöte und Klavier, impressionistische Klaviersoli von Kodály *(G. Bamberger)*. Ein Morgenkonzert war hauptsächlich der *Mechanischen Musik* gewidmet. Wir hörten für die hiesige Fabrik Welte-Mignon geschriebene, auf mechanischem Weg auf die Rollen übertragene Kompositionen, u. a. eine Toccata von Hindemith, sechs geistvolle Studien von Toch, darunter »Der Jongleur«, eine wirkungsvolle Fuge von H. Haaß. Im selben Morgenkonzert kam Haaß mit seiner Vertonung des 6. Psalms mit obligater Violine *(Nell Ueter)* und Klavier zu Wort, sowie mit vier fein empfundenen Liedern für Sopran, mit deren Vortrag *B. Gunderloh*-Freiburg starke Einfühlungsgabe bekundete. Die Führung der einheimischen Künstler gebührt wie dem Komponisten so auch dem Pianisten *J. Weismann*, der zu einem eigenen Abend die temperamentvolle Stuttgarter Geigerin *Möckel-Bosch* und die gut qualifizierte Sopranistin *Else Verena* aus Zürich beizog.

Hermann Sexauer

GENF: Beethoven und kein Ende! Nach sämtlichen Streichquartetten durch *Lucien Capet* und seine Musiker und den neun Sinfonien durch das *Orchestre romand* spielten *Adolf Busch* das Violinkonzert und *Robert Casadesus* das Klavierkonzert Es-dur in jener beglückenden Weise, wie es nur Großen, von der elementaren Wucht dieser Kunst ergriffenen Vermittlern möglich ist. *Otto Barblan* bemühte sich um die Missa solemnis, und *Albert Paychère* gab mit stärkstem innern und äußern Erfolg den Fidelio im verwaisten Opernhaus. Ein Wunder ist es zu nennen, daß man daneben die Lebenden nicht vergaß. Zur Feier des 100jährigen Bestehens brachte der *Chant sacré* das Festspiel »Calven« seines Dirigenten *Otto Barblan* zur Konzertaufführung. In der sehr verbreiteten Gattung der Schweizer Festspiele, die Erinnerungen an ein heldenhaftes Ereignis der Geschichte wachrufen, ist Calven in die vorderste Reihe zu stellen. Seine Frische verdankt es den Melodien aus dem Folklore. Von der »Suite Tessinoise« von *Gustav Doret* kannten wir das Mittelstück »Der Friedhof von Morcote«; der erste Satz »Gandria« und der letzte »Caprino« wurden *uraufgeführt*. In einer Sprache, die in bewußtem Kontrast zu den Kühnheiten der Neutöner steht, ist es dem Waadtländer gelungen, die stärksten Eindrücke einzufangen, die er von drei in südliche Sonne getauchten Landschaften des Tessins empfing. Und wiederum hörten wir die beiden Orchesterstücke *Arthur Honeggers* »das Vorspiel zum Sturm« und den »Gesang der Freude«, die uns in ihrer kecken Frische und kompakten Dynamik in der meisterhaften Wiedergabe durch *Ernest Ansermet* mitrissen. Die drei sinfonischen Skizzen »Rythmes« von *Frank Martin* sind zerebrale Experimente des Rhythmus und des Klangs eines jungen talentierten Musikers, der bei Strawinskij, Honegger und dem amerikanischen Jazz in die Lehre gehen sollte. Zwischen Martins »Rythmes« und der »Sarabande« von *Roger Ducasse* mit einer Chorlitanei läßt sich kein größerer Gegensatz denken. Ein überaus sensibler, femininer Lyriker tritt uns hier entgegen, der einem Gabriel Fauré sein Bestes schuldet. Wertvoller ist das ebenfalls erstmals gespielte Orchesterwerk »Mon Lac« mit Klavier von *George Martin Witkowsky*. Wer mit dieser Sicherheit zu formen, aufzubauen, zu entwickeln und das Orchester zu verwenden versteht, zeigt, daß er in die solide Schule eines Vincent d'Indy gegangen ist. Aber der Wille zur Form hat weder Inspiration noch Persönlichkeit unterdrückt. Die kompakte Sprache, die trotz ihrer harmonischen Gebundenheit vor keiner Kühnheit zurückschreckt, gibt Kunde von der immerfort wechselnden Beleuchtung eines Sees—Paladru zwischen Lyon und Grenoble —, der von sanften Berglehnen umsäumt ist. Der gewichtige Klavierteil dient für schattierungsreiche Klangabstufungen und wurde durch *Robert Casadesus* mit vollendetem Können bewältigt. *Charles Panzéra* ist vielleicht der beste Sänger, den wir diesen Winter hörten. Mit seiner Intelligenz und seiner hervorragenden Musikalität sang er die zwölf Melodien von Duparc.

Das belgische Streichquartett »*Pro Arte*« entzückte uns von neuem durch seine ungewöhnlichen Qualitäten in Werken von Schubert und Mozart. Unvergeßlich bleiben auch die drei Orgelkonzerte von *William Montillet*, der uns in den letzten Jahren die schönsten Werke des 16., 17. und 18. Jahrhunderts interpretierte. Zur höchsten Interpretationskunst verbanden sich das romanische Dreigestirn *Alfred Cortot*, *Jacques Thibaud* und *Pablo Casals*. Ihr Trio-Abend galt drei deutschen Meistern: Schubert, Schumann, Beethoven. Nach einem langen, klangreichen Konzertwinter war er — Ende und Vollendung. *Willy Tappolet*

KASSEL: Die musikalischen Ereignisse der letzten Berichtsperiode sind nicht gerade reichhaltig. Nur eine *Uraufführung* fand statt: *Hermann Wunschs* 4. Sinfonie, op. 21, für großes Orchester und Baritonsolo, nach Worten aus Nietzsches »Zarathustra«. Sie ist indes nicht sehr ergiebig in der gedankenmäßigen Erfindung, diese Gedankensinfonie. Formal ist sie gut gemacht: einwandfrei im Aufbau und einwandfrei in der Durchführung des Themas. Aber die Wirkung des materiellen Klangs und der Dissonanzen, die nur ganz äußerlich für die Nietzsche-Worte berechnet ist, gewinnt die Herrschaft. Nach dem Nietzsche-Wort »Eine Sinfonie für alle oder Keinen« hat bereits ein Größerer als Wunsch, nämlich Richard Strauß, eine Zarathustra-Sinfonie geschaffen. Und leider beginnt jene Art programmatischer Musik wieder Boden zu gewinnen, die von der Literatur oder Philosophie her Anleihen tätigt, weil das vorhandene Kapital der Erfindung im eigenen, rein musikalischen Schaffen nicht stark genug ist. Aber: die großartige Gedankenlyrik Nietzsches! Ihr echt leidenschaftlicher Sturm, ihre erhabenen Ekstasen, ihre gleichnishaften Mystizismen, ihre rätselhaften, poetisch-verdichteten Wendungen, ihre dunkelglühenden Dithyramben! Mit einem solch' lärmenden, in die Breite sich dehnenden Orchester sollte man dem Zarathustra, wenigstens nicht ohne weiteres, nahetreten, sondern die Worte des »Anderen Tanzliedes« beherzigen, die da lauten: »O Zarathustra! Klatsche doch nicht so fürchterlich mit der Peitsche! Du weißt ja, Lärm mordet die Gedanken!« Leider: Nietzsches »Zarathustra« hat die Gefahr geweckt, daß Komponisten sinfonische Klangbilder schufen, die sich absolut an dem tiefen Buch des großen Nietzsche aufrecken sollten, obgleich einem die Entdeckung eines innerlich gerechtfertigten Zusammenhanges nicht möglich ist. So liegen die Dinge auch hier. Die gewaltsame Bindung des sinfonischen Werkes, das im Äußerlichen verharrt, an das Prophetenbuch Zarathustra-Nietzsches bleibt eben — gewaltsam und äußerlich. Es gibt eine echte Schweiz und eine Sächsische Schweiz. Nietzsche hat einmal von der Sächsischen Schweiz der deutschen Musik gesprochen! *Christian Burger*

KOBLENZ: In den Tagen vom 9.—13. April hielt der Provinzialverband Rheinland des *Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer e. V.* seine diesjährige festliche Tagung in Koblenz ab, die mit einer *Beethoven-Feier* verbunden war. Für Koblenz bedeutete diese Veranstaltung das Ende der Beethoven-Feier, die in einer machtvollen Aufführung der »Missa solemnis«, des »Fidelio« und einer Morgenfeier gipfelte. (Leitung: *Erich Böhlke.*) Ein Vormittag war der Besprechung von Berufsfragen gewidmet, zu denen *Arnold Ebel*, *Dr. Sallmann*, *G. Gumprecht* und *A. Siewert* Stellung nahmen, ein zweiter als pädagogischer Tag gedacht, an dem *E. Jos. Müller* und *P. Hanschke* das Wort ergriffen. Die Versammlung beschloß »eine *Beethoven-Stiftung* zu errichten, aus deren Mitteln alle zwei Jahre ein Preis an schaffende Musikkünstler verteilt werden soll, der zur Bestreitung der Kosten der Herausgabe eines von der Verwaltung der Stiftung für würdig befundenen Werkes bestimmt sein soll«. Die künstlerischen Veranstaltungen, denen Erich Böhlke den Stempel höchster Vollendung aufdrückte, wurden eingeleitet durch einen fesselnden, tieflotenden Festvortrag »Beethoven« von *Ludwig Schiedermair*. Einer wahrhaft festlichen Wiedergabe des »Fidelio« mit Gästen des Wiesbadener Staatstheaters und einem Orchesterkonzert (Solist: *Walter Georgii*) trat zur Seite ein Kammermusikabend, den einheimische Künstler und das *Schulze-Prisca-Quartett* mit *Eva Franke* bestritten. *Wilhelm Virneisel*

MÜNCHEN: Die Neue Bach-Gesellschaft hatte dieses Jahr zur Abhaltung ihres *15. Deutschen Bach-Festes* München zum Festort gewählt. Als Auftakt zu den musikalischen Veranstaltungen hielt Akademiedirektor *H. W. v. Waltershausen* einen geistvollen Vortrag von fast übergroßer Gedankenfülle über »Johann Sebastian Bach als Grundlage der musikalischen Erziehung«, und *Ludwig Landshoff* sprach, als Wissenschaftler wie als Praktiker

gleicherweise dazu berufen, über die »Aufführungspraxis Bachscher Chorwerke«. Da sich unsere Stadt zufolge der besonderen konfessionellen Zusammensetzung ihrer Bewohner einer systematischen Bach-Pflege in breiterem Ausmaße, wie sie in so vielen norddeutschen Städten anzutreffen ist, leider noch nicht erfreut, hatte man, um den Konzerten eine möglichst weitreichende Resonanz zu sichern, davon abgesehen, vorwiegend den unbekannten Bach aufs Programm zu setzen, was ja die eigentliche Aufgabe der Bach-Feste sein sollte, sondern mehr die bekannteren Werke berücksichtigt. Mit Recht ließ man in den Konzerten zwei Männer besonders ausgiebig zu Worte kommen, die sich um die Pflege Bachs in München ganz außerordentliche Verdienste erworben haben: *Ludwig Landshoff* und den Münchener Gambenmeister *Christian Döbereiner*, beides zielbewußte Vorkämpfer der alten Bachschen Aufführungspraxis, d. h. der kleinen Chor- und Orchesterbesetzung. Landshoff führte mit seinem Bach-Verein u. a. den Actus tragicus, das Magnificat und als unübertreffliche Meisterleistung einer bachechten Interpretation die Motette »Singet dem Herrn ein neues Lied«, und Döbereiner mit einer Schar stilfester Instrumentalisten das 2., 3. und 6. Brandenburgische Konzert in der originalen kammermusikalischen Besetzung und das C-dur-Konzert für drei Cembali mit Streichorchester auf. Ungemein lehrreich war es, daneben eine Reihe Werke zu hören, die nach den Grundsätzen der modernen Praxis, also, ganz allgemein gesprochen und ohne Detailfragen zu berühren, mit großem Chor und Orchester zur Aufführung kamen. Wie vollendet im Aufbau und in der klanglichen Differenzierung nun auch *Siegmund v. Hausegger* die beiden Orchestersuiten in h-moll und D-dur zum Vortrag brachte, für mich unterliegt es keinem Zweifel, daß die kleine Besetzung unter allen Umständen den Vorzug verdient. Noch mehr befestigte mich in diesem Glauben ein Abend der Konzertgesellschaft für Chorgesang, die, von *Hanns Rohr* geleitet, unter Aufwendung der heute üblichen gewaltigen instrumentalen und vokalen Mittel mehreren Kantaten wohl zu effektvoller, aber rein äußerlicher Wirkung verhalf. Durch treffliche Chorkultur zeichneten sich die Darbietungen des *Domchores* unter *Ludwig Berberich* (Messe in A-dur), des *Vereins für evangelische Kirchenmusik* unter *Ernst Riemann* (Kantate »O ewiges Feuer«) und des Chores der *Akademie der Tonkunst* unter *Eduard Zengerle* (Motette »Der Geist hilft unserer Schwachheit auf«) aus. Große Kunst wahrhaft Bachschen Geistes vermittelte ein Konzert hervorragender Lehrkräfte der Akademie der Tonkunst. Den krönenden Abschluß des Festes, das von Teilnehmern aus allen Teilen des Reiches sehr zahlreich besucht war, bildete eine glänzende Aufführung der Johannes-Passion durch den *Lehrergesangverein* und das *Staatsorchester* unter *Hans Knappertsbusch*.

Willy Krienitz

ROSTOCK: Das große Ereignis war die Beethoven-Feier mit der 9. Sinfonie unter *Schmidt-Belden*. Das *Rosenthal-Quartett* und ein Chor von 200 Stimmen verliehen dem vierten Satz eine hier noch selten erlebte Wirkung. Das Festkonzert bildete den Abschluß der 50jährigen Tätigkeit des um das hiesige Musikleben hochverdienten *Rostocker Konzertvereins*, dessen Amt jetzt die Theaterleitung übernahm. Ein Kammermusikabend des *Ashauer-Quartetts* war ebenfalls Beethoven gewidmet. Die Kammermusik hat außerdem ein Gastspiel des *Amar-Quartetts* zu verzeichnen, das unter Mitwirkung der beiden Hindemith Werke von Beethoven, Schubert und Reger zu Gehör brachte. Ein Volkskonzert enthielt als *Uraufführung Georg Havemanns* sinfonische Dichtung »an der Müritz«, eine beifällig aufgenommene, nicht gerade eigenartige Talentprobe. *Robert A. Kirchners* (Schwerin) »Kammersinfonie« für 13 Soloinstrumente, mit einem Jazz als Abschluß, erwies sich in Stimmführung und Anwendung der Ausdrucksmittel als reich und phantasievoll. Das letzte Abonnementskonzert, in dem *Frida Leider* Beethovens »Ah perfido« und »Lieder eines fahrenden Gesellen« von Mahler sang, brachte als Erstaufführung Mahlers 4. Sinfonie, die Humoreske vom himmlischen Schlaraffenleben. Die launigen Verse aus des Knaben Wunderhorn entzückten durch Frau *Bengsons* klare, helle Stimme. Endlich ist noch ein Kirchenkonzert des Bach-Chors unter Studienrat *Gengnagel* zu erwähnen, dessen Programm eine treffliche Auswahl aus alter Musik darbot und von Passionsklängen zu Osterjubel hinführte. Solisten waren *Paul Lohmann* und *Franz Notholt* sowie *Elisabeth Ide* (Berlin). Das für 11. bis 13. Juni in Aussicht genommene 16. Mecklenburgische Landesmusikfest mußte namentlich wegen Raumschwierigkeiten aufs nächste Jahr verschoben werden.

Wolfgang Golther

STUTTGART: Die Blätter der Stuttgarter Konzertchronik sind eng zu beschreiben mit den in die letzten Monate fallenden, zum Teil auch bedeutsamen Ereignissen, aber der Überblick über das, was in diese Spalten hineingehört, ist rasch geschehen, denn das Neue war zugunsten des Bekannten (Beethoven in erstem Grade) erheblich zurückgedrängt. Das *Wendling-Quartett* setzte sich für Respighis Dorisches Quartett mit künstlerischer Werbekraft ein, ebenso für *Franz Schmidts* Klavierquintett in G-dur (*Uraufführung*). In dem an sich berechtigten Bestreben, jede stoffliche Belastung zu vermeiden, geht Franz Schmidt so weit, daß er in seinem Adagio geradezu den Ton zwanglos-behaglichen Musizierens anschlägt, und das gibt eine böse Entgleisung, durch die ein sonst geschickt gemachtes Stück einen störenden Charakterzug erhält. *Paul Wittgenstein* (Wien) spielte meisterlich den eigens für ihn geschriebenen Klavierpart. Die Einführung der Markus-Passion von *Kurt Thomas*, der den a cappella-Satz in durchaus eigenartiger Weise behandelt, war der *Stuttgarter Madrigal-Vereinigung* unter *Hubert Heinen* zu verdanken. Unter Mitwirkung des hiesigen Liederkranzes kam ein Kompositionsabend des vielseitig sich betätigenden *Karl Bleyle* zustande (Landestheaterorchester unter *Dr. Bauckner*-München). Der schon früher bei Bleyle gewonnene Eindruck blieb bestehen, daß sein Talent sich am glücklichsten da entfalten kann, wo ein populärer Ton durchaus am Platz ist. Diese Musik hat gute bürgerliche Qualitäten; Zeichen feiner Geistigkeit sind darin zu wenige. Fünf Präludien und Fugen, die Violinsonate in G und das c-moll-Klavierquintett von *Adolf Busch* (durch den Komponisten mit seinem Quartett bzw. mit *Rudolf Serkin* in einem Konzert der Gesellschaft zur Pflege zeitgenössischer Musik gespielt) zeigten deutlich, daß es sich dabei um vielwertige, nicht gerade stark originale, aber den Charakter der Kammermusik unverfälscht wiedergebende Tonschöpfungen handelte.

Alexander Eisenmann

WIEN: In den Gesellschaftskonzerten führte *Leopold Reichwein* »Die Apostel« von *Edward Elgar* auf, das vornehme, gediegene Chorwerk des geehrten siebzigjährigen Tonsetzers, eines der ganz wenigen, die wach geblieben sind, während der englische Musikgeist gleichsam seinen Winterschlaf schlief, aus dem ihn erst die neue atonale Musikzeitrechnung wecken sollte. »Die Apostel« verkündeten eindrucksvoll den Ruhm des Komponisten, und Leopold Reichwein, der alles, was er in Angriff nimmt, ernst und hingebungsvoll betreibt, war ihnen ein begeisterter Apostel. Schön und eindrucksvoll verlief abermals das Konzert der *böhmischen Lehrer*. Der flammende Enthusiasmus dieser jungen Sängerschar wurzelt in nationalem und modernem Bewußtsein. Ein Männerchor, der sich von aller Liedertafelei frei weiß und den modernen Problemen mutig ins Auge schaut, stehen die böhmischen Lehrer technisch und künstlerisch auf stolzer Höhe. Ergreifend war insbesondere die Ballade »Marycka Magdanova« des mährischen Altmeisters *Leoš Janáček*; eine Komposition, die mit ihrer balladenmäßigen Geschlossenheit ebenso wie mit ihren packenden Realismen Meisterschaft und Originalität des Tondichters im vorteilhaftesten Lichte zeigt. Im »*Verein für neue Musik*« wurde das Kammerkonzert für Klavier, Violine und dreizehn Bläser aufgeführt, das *Alban Berg* seinem Lehrer Arnold Schönberg zum 50. Geburtstag gewidmet hat. Die Huldigung läßt an Radikalismus wahrlich nichts zu wünschen übrig; die drei Sätze schwelgen in der Hingabe an die kontrapunktische Schwarzkunst. Es ist Musik, die man sozusagen mit dem Auge hören müßte, weil es dem Ohre kaum mehr möglich ist, die komplizierten Vorgänge zu durchschauen. *Béla Bartók* spielte in einem Kompositionskonzert neueste Schöpfungen für Klavier: »Acht kleine Klavierstücke«, teils eigensinnig und selbstquälerisch auf Klanghärten erpicht, teils von einem primitiven, derben oder barbarischen rhythmischen Gedanken beflügelt; ferner eine Sonate, die ähnliches aussagt, nur lauter, heftiger, fanatischer. Eine atonale Orgie, die in ihrer Primitivität erschütternd wirkt; erschütternd auch kraft des unentwegten ethischen Bekenntnisses, das diesem musikalischen Flagellantismus zweifellos innewohnt. In einem der »Arbeitersinfoniekonzerte«, die dank der idealistischen Leitung durch Dr. *Bach* ihre hervorragende Geltung im Wiener Musikleben besitzen, war ein Konzert für Streichinstrumente von *A. Willner* zu hören; eine gediegene, klangschöne Komposition, die sich an alten Formideen entzündet und erfüllt ist vom freundlichen Zauber eines idyllischen Musikantennaturells.

Heinrich Kralik

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

Igor Strawinskij hat eine Oper beendet, deren Textbuch auf dem »Oedipus« des Sophokles aufgebaut ist.

Kurt Weill vollendete einen neuen Operneinakter »Photographie und Liebe« nach einem Text von *Georg Kaiser*.

OPERNSPIELPLAN

GRAZ: Im *Konservatorium des Steiermärkischen Musikvereins* kamen unter Leitung von *R. Mojsisovics* »Die chinesischen Mädchen«, Opera buffa in einem Akt von *Pietro Metastasio*, Musik nach *Rinaldo da Capuas* La Zingara (1754), von Roderich v. Mojsisovics bearbeitet, zur Aufführung.

MAILAND: Die *Scala* hat für die nächste Spielzeit an neuen italienischen Werken vorgesehen: »Sly« von *Ermanno Wolf-Ferrari* und »Ré« von *Umberto Giordano*. Ferner soll Pirandellos »Sechs Personen suchen einen Autor« als Oper erscheinen, die der Neapolitaner *Vitali* in Musik setzt.

VERONA: Im Juli finden in der *Arena* Festaufführungen von Verdis »Aïda« und Spontinis »Vestalin« statt. Durch bauliche Veränderungen sind in dem riesigen Rundbau 10000 neue Sitzplätze geschaffen worden, so daß jetzt Raum für rund 30000 Zuschauer ist.

KONZERTE

CINCINNATI: Vom 3. bis 7. Mai fand unter Leitung von *Frank van der Stucken* das *27. Mai-Musikfest* statt.

FIUME: Das *Triestiner Quartett* hat das Streichquartett op. 13 des Fiumer Komponisten *F. X. Pauer* zur erfolgreichen *Uraufführung* gebracht.

STUTTGART-DEGERLOCH: Im Rahmen einer Passionsmusik aus Werken von *Hermann Ruck* kamen u. a. als *Uraufführungen* seine »Passion« für Orgel, der Chor »Alles Wesen, alles Sein« und die große Abendmahlkantate für Tenor, gem. Chor, Streichorchester, Harfe und Orgel zu Gehör.

TAGESCHRONIK

Am 11. Juni begann der *Frankfurter »Sommer der Musik«:* die Ausstellung »Musik im Leben der Völker« wurde feierlich eröffnet. Sie ist international beschickt, und der Festakt gab führenden Diplomaten der europäischen Länder Anlaß, sich einzufinden und das Wort zu ergreifen. Durchgehends gemeinsam war den Reden die Ideologie: daß Musik als inwendige Kunst berufen sei, eine Internationale der Seele zu schaffen, deren Realisierung im politisch-ökonomischen Bereich den Staatsmännern nicht ebenso gewiß ist. Der Frankfurter Oberbürgermeister *Landmann* bezeichnete die Musik als das »Esperanto der Welt der Empfindungen«; die Aktualität der Ausstellung begründete er damit, daß »durch die ganze Menschheit der Schrei nach der Seele, nach der Innerlichkeit gehe«. *Stresemann* als Vertreter der Reichsregierung pflichtete ihm bei und bot als privates Glaubensbekenntnis eine Polemik gegen Jazz und mechanische Musik. Der preußische Kultusminister *Becker* suchte die Notwendigkeit des Unternehmens in geschichtlicher Deutung und forderte, das Publikum müsse »wieder zur Gemeinde werden«. *Herriot*, als Vertreter Frankreichs, setzte danach stärkere demokratische und pazifistische Akzente; nicht ohne die These zu vertreten, »wer wahrhaft international sein wolle, müsse erst wahrhaft national sein«. Es sprach danach der belgische Minister *Huysmanns*, weiter diplomatische Vertreter von Polen, der Tschechoslowakei, Ungarn und, zum Schluß, Österreich; überdies konsularische von England und Italien. Die Feier brachte an Musik Aufführungen des Frankfurter *Opernorchesters*, des Pariser *Orchestre du conservatoire* und des *böhmischen Streichquartetts*. An die Feier schloß sich ein erster, kurzer Rundgang durch die Ausstellung an. Von ihr soll erst nach genauerer Besichtigung die Rede sein.

T. W.-A.

Auf dem 1926 zu Wien abgehaltenen IV. Internationalen Delegiertenkongreß der geistigen Arbeiter wurde ein von Universitätsprofessor Dr. *Hans Sperl* gestellter Antrag beraten, im Rahmen des vom Völkerbund inaugurierten und mit ihm in Verbindung stehenden Weltverbandes der geistigen Arbeiterschaft — Confédération Internationale des Travailleurs Intellectuels (Citi) genannt —, *ein internationales Musikamt in Wien* zu gründen. Dem Zentralrat der geistigen Arbeiter Österreichs wurde Auftrag gegeben, die Schaffung dieser internationalen Stelle in Angriff zu nehmen. Mit der Leitung wurde der Rektor der Hochschule für Musik, Hofrat Professor Dr. *Joseph Marx* betraut, als Stellvertreter Universitätsprofessor Dr. *Hans Sperl* und Senatspräsident *Peter Paul Burkart*. Das Sekretariat wird der Ehrenpräsident des österreichischen Musik-

pädagogischen Verbandes *Friedrich Wedl* leiten. Dieses internationale Musikamt befindet sich in den Räumen des Zentralrates der geistigen Arbeiter Österreichs in Wien.

Dem Geschäftsbericht über das dreiundzwanzigste Geschäftsjahr (1926) der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht (Afma) der *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* entnehmen wir, daß die Einnahmen M. 289904,90, die Verwaltungskosten M. 54442,62 betragen. Zur Verteilung verbleibt die Summe von M. 235462,28, somit 82,10 Prozent der vereinnahmten Aufführungsgebühren.

Wie bereits berichtet, werden die bisherigen *Donaueschinger* Veranstaltungen unter dem Namen *Deutsche Kammermusik* fortab in *Baden-Baden* weitergeführt werden, zum erstenmal in diesem Jahr in der Zeit vom *15. bis 17. Juli*. Die Vorbereitungen liegen in den Händen von *Heinrich Burkard*, Professor *Haas* (München) und *Paul Hindemith*. Das Aufführungsprogramm ist endgültig festgelegt. Am 15. und 16. Juli werden *uraufgeführt*: Béla Bartók, Sonate für Klavier; Alban Berg, Lyrische Suite für Streichquartett; Max Butting, Suite für Violine und Klavier; Hanns Eisler, Tagebuch, Kantate für vier Singstimmen, Violine und Klavier; Krsto Odak (Südslawien), Streichquartett; Hermann Reutter, Sonate für Cello und Klavier. Originalkompositionen für *mechanisches Klavier* und Vorführungen von *Filmen mit Musik* für eine mechanische Orgel werden an einem besonderen Nachmittag gebracht werden. Reges Interesse verdienen die *Uraufführungen musikalischer Bühnenstücke*, die eigens für Baden-Baden geschrieben worden sind. Es sind dies: »Die Prinzessin auf der Erbse« von Ernst Toch (Mannheim), »Entführung der Europa« von Darius Milhaud (Paris), »Mahagonny« von Kurt Weill und »Hin und Zurück« von Paul Hindemith. Dirigieren werden *Ernst Mehlich* (Baden-Baden) und *Darius Milhaud*.

Der *Ausschuß zur wirtschaftlichen Förderung der geistigen Arbeit* hat fast einstimmig einen Antrag angenommen, der für die *Entwicklung des Rundfunks* von Bedeutung ist und von der Reichsregierung folgende Bestimmung fordert: »Auf dem Gebiete der Tonkunst können die ausschließlichen Befugnisse des Urhebers, das Werk öffentlich aufzuführen, durch Rundfunk zu verbreiten und mechanisch zu vervielfältigen, nur auf eine gesetzlich begrenzte Zeit übertragen werden, wobei die Frist vom Tage der Übertragung an zu berechnen ist. Eine weitergehende Übertragung des Urheberrechtes ist nichtig. Analog gilt diese Bestimmung für Werke der bildenden Kunst.« Nach diesem Wortlaut schließt der Antrag auch eine Übertragung von Urheberrechten für Schallplatten oder für photographische Reproduktion auf unbegrenzte Zeit, wie sie bisher üblich ist, aus.

Die *Internationale Stiftung Mozarteum in Salzburg* veranstaltet in der Zeit vom *3. bis 7. August* d. J. *eine Mozart-Tagung*. Der wissenschaftliche Teil steht unter dem Vorsitz Professor Dr. *Hermann Aberts* (Berlin) und umfaßt eine Reihe von Referaten bedeutender Musikgelehrter über neueste Resultate der Mozart-Forschung mit anschließenden Diskussionen. Das Orchesterkonzert sowie eine von der Festspielhausgemeinde für diesen Rahmen zur Verfügung gestellte Figaro-Aufführung dirigiert *Bruno Walter* unter Mitwirkung hervorragender Solisten und der Wiener Philharmoniker. Das Dresdner Streichquartett bestreitet einen Kammermusikabend. Die große c-moll-Messe wird an der Stätte ihrer Uraufführung (25. 8. 1783), der Stiftskirche von St. Peter in einer diesem Raum und der ursprünglichen Absicht Mozarts angepaßten Besetzung mehr kammermusikalischer Art unter der Leitung *B. Paumgartners* zu Gehör gebracht. Ein »Heiterer Mozart-Abend« im Stiftskeller zu St. Peter soll unter anderem den intimen Charakter der Tagung unterstreichen und die Veranstaltungen nach der gesellschaftlichen Seite hin ergänzen.

Die an Dr. *Hochs Konservatorium in Frankfurt a. M.* bestehende Orchesterklasse ist in eine den staatlichen Anforderungen entsprechende *Orchesterschule* umgewandelt worden und hat außerordentlich gute Erfolge zu verzeichnen.

Die Stadt *Essen* wird am 1. Oktober eine *Fachschule für Musik, Bewegung und Sprache* eröffnen. Die künstlerische Leitung wird in den Händen von *Rudolf Schulz-Dornburg* und *Max Fiedler* liegen.

Der *Verband Deutscher Musikkritiker* hat beschlossen, seine diesjährige *Tagung* während der Ausstellung »Musik im Leben der Völker« und des »Sommers der Musik« in *Frankfurt a. M.* zu veranstalten.

In *Prag* ist eine *Gerhard v. Keußler-Gesellschaft* gegründet worden, die sich zur Aufgabe macht, die Werke des Komponisten zu verbreiten und das Verständnis der Keußlerschen Kunst in weiteren Kreisen zu wecken.

In *Kassel* fand in den Tagen vom 2. bis 7. Mai ein vom Ministerium für Wissenschaft, Kunst

und Volksbildung veranstalteter staatlicher Chormeister-Kursus statt. Leiter war *Robert Laugs*.

* * *

Die Versteigerung der Sammlung Heyer. Bei der durch die Firmen *Liepmannssohn* und *Henrici* am 9. und 10. Mai vorgenommenen Versteigerung der überaus wertvollen Sammlung Wilhelm Heyer (Köln) wurden zum Teil außerordentliche Preise erreicht. So erzielten: Gafori, Theorica musice (1492) und Practica musice (1496) 500 bzw. 1450 Mk. Glareanus, Dodekachordon (1547) 405 Mk. Hofhainer, Harmoniae poeticae 500 Mk. Bach, Dritter Teil der »Clavier-Übung« 710 Mk. Die Erstausgabe der beiden ältesten gedruckten Opernpartituren der »Euridice« von Peri und Caccini (in *einem* Pergamentband) 2800 Mk. Lassos Hauptwerk »Patrocinium musices« in der typographischen Prachtausgabe von Adam Berg, München 1573—1576 brachte 7000 Mk. und ging nach Amsterdam. Gerles »Musica teutsch« (Nürnberg 1502) und »Tabulatur auff die Laudten« (Nürnberg 1533, zusammen in einem Lederband) gingen für 5500 Mk. gleichfalls nach Amsterdam. Aus der Abteilung »Musiker-Autographen des 16. bis 18. Jahrhunderts« gelangten u. a. zur Versteigerung: ein einseitiger Brief des Geigers Corelli vom Jahre 1705 620 Mk., ein Brief von Frescobaldi 750 Mk., ein Brief von Antonio Stradivari, der zweite Brief des Meisters, dessen Auffindung bisher gelang, für den Rekordpreis von 5100 Mk. (Schätzung 3600 Mk.), ein Brief von Monteverdi 1710 Mk., endlich zwei eigenhändige Zeilen mit Namen von Palestrina selbst (eine Quittung über 33 Scudi) 2150 Mk.

Ein *Preisausschreiben des Verlages Friedrich Hofmeister in Leipzig* will unsere zeitgenössischen Tonsetzer zur Komposition von Werken anregen, die unsere *Hausmusik* wieder in Verbindung mit dem musikalischen Schaffen der Gegenwart zu bringen vermögen. Die erste Bedingung für alle zu diesem Preisausschreiben eingereichten Werke ist daher ihre *Spielbarkeit*. Die spieltechnischen Anforderungen in den Stimmen aller verwendeten Instrumente dürfen einen mittleren Schwierigkeitsgrad nicht überschreiten. In allem übrigen aber soll dem freien Walten der künstlerischen Phantasie in keiner Weise Beschränkung auferlegt werden. Das Preisausschreiben gliedert sich in drei Gruppen: Gruppe I. Ein Trio für Klavier, Violine und Violoncello. Gruppe II. Ein Kammermusikwerk für zwei Instrumente beliebiger Wahl. Gruppe III. Eine Klaviersonate oder eine geschlossene Folge von Klavierstücken freier Form. Es werden folgende Preise ausgesetzt: In Gruppe I ein erster Preis von M. 2000, ein zweiter Preis von M. 1000. In Gruppe II ein erster Preis von M. 1200, ein zweiter Preis von M. 800. In Gruppe III ein erster Preis von M. 800, ein zweiter Preis von M. 600. Sämtliche preisgekrönten Werke werden Eigentum des Verlages. Der Verlag behält sich im übrigen vor, noch weitere der zum Preisausschreiben eingereichten Werke zur Veröffentlichung zu erwerben. Sollte von den Preisrichtern eine Reihe von Werken als gleichwertig befunden werden, so können sie Teilung der Preise vorschlagen. Auch behält sich der Verlag eine Vermehrung der Preise vor. Die eingereichten Werke müssen in Partitur und Stimmen druckfertig vorliegen. Die Einsendungen müssen ohne Ausnahme an den Verlag Friedrich Hofmeister, Leipzig, Karlstraße 10 gerichtet sein und den vollen Namen und die Adresse des Einsenders enthalten. Endtermin für die Einreichung ist der *30. September 1927*.

Die *Dresdner* Stadtverordnetenversammlung bewilligte zur Unterstützung des *Philharmonischen Orchesters* in der Winterspielzeit 1927 auf 1928 30000 Mark. Das Orchester übernimmt dafür die Verpflichtung, 20 unentgeltliche Konzerte für Erwerbslose, für Schüler höherer Lehranstalten und für Schüler der Volks- und Berufsschulen über 14 Jahre zu veranstalten.

Wagners Bleistiftmanuskript seiner Oper »*Rheingold*« wurde in *Neuyork* von der American Art Association für 15400 Dollar an den Kunsthändler und Bibliophilen Rosenbach verkauft.

Das *Robert Schumann-Museum* in *Zwickau* hat aus dem Nachlaß von Fräulein Marie Wendt außer einigen Bildern 220 Briefe *Clara Schumanns* erhalten.

Dem isländischen Dirigenten und Komponisten *Jón Leifs* wurde durch Beschluß des isländischen Parlaments eine *staatliche Komponistengage* verliehen.

Beim Wettbewerb um den von der Pianofortefabrik C. Bechstein für Pianisten aus der Schule Professor Mayer-Mahrs gestifteten *Bechstein-Flügel* hat die Jury der sechzehnjährigen *Felicitas Reich* den Preis zugesprochen.

Das *Moskauer Institut für Musikwissenschaft* machte kürzlich das *russische Publikum* zum erstenmal mit der *Vierteltonmusik* bekannt. Neben einer Fantasie von Hábà wurden Stücke

von Rimskij-Korssakoff, Malachowskij und Kenel für Harmonium, Klavier und Harfe vorgeführt.
Auf der *Internationalen Musikausstellung in Genf* wurden der Musikverlag *Ed. Bote & G. Bock, Berlin*, und die Pianofortefabriken *Grotrian-Steinweg, Braunschweig*, sowie *Julius Feurich in Leipzig* mit dem *Grand-Prix* ausgezeichnet; der Pianofortefabrik *August Förster, Löbau i. S.*, wurde die *Goldene Medaille* verliehen.

* * *

Zum *hundertjährigen Bestehen* des Hauses der *Berliner Singakademie* fand am 30. April eine weihevolle Feier statt, an der Behörden, Presse und Freunde des Hauses teilnahmen.
Die philosophische Fakultät der *Universität Heidelberg* hat anläßlich des Beethoven-Festes der Stadt Heidelberg *Wilhelm Furtwängler* die Würde eines *Dr. phil. h. c.* verliehen.
Zu Intendanten wurden gewählt: *Ernst Legal* an das *Kasseler Staatstheater, Otto Maurenbrecher* (Aachen) an die *Vereinigten Stadttheater Elberfeld-Barmen, Paul Legband* (Stuttgart) an das *Stadttheater in München-Gladbach*; als *stellvertretender Intendant* wurde Regisseur *Georg Pauly* bei der *Städtischen Oper, Berlin*, ernannt. — *Wilhelm Sieben* (Dortmund) übernimmt die *Operndirektion* des *Dortmunder Stadttheaters.* — Zu *ersten Kapellmeistern* wurden verpflichtet: *Paul Schmitz* (Stuttgart) an die *Münchner Staatsoper, Ludwig Leschetizky* (Königsberg) an das *Braunschweiger Landestheater, Fritz Zaun* (München-Gladbach) an das *Zürcher Stadttheater, Karl Maria Zwißler* (München) an die *vereinigten deutschen Theater in Brünn*; *Carl Bamberger* (Danzig) wurde Kapellmeister am *Hessischen Landestheater in Darmstadt.*
In der Generalversammlung der *Wiener Philharmoniker* wurde beschlossen, für die Philharmonischen Konzerte der nächsten Saison *Wilhelm Furtwängler, Franz Schalk* und *Bruno Walter* zu verpflichten. — *Alfredo Casella* wurde zum Dirigenten des *Boston Sinfonieorchesters* ernannt. — Der *Essener Volkschor* hat zu seinem neuen Dirigenten *Otto Siegl* (Paderborn) erwählt.
An die neuerrichtete *Pädagogische Akademie in Frankfurt a. M.* wurde als Dozent für die musikalischen Fächer Professor Dr. *Friedrich Noack* (Darmstadt) berufen. — Der Konzertmeister der Berliner Staatskapelle *Josef Wolfsthal* ist zum Professor des Violinspiels an der *Berliner Staatlichen Hochschule für Musik* gewählt worden.

BERICHTIGUNG

Im Mai-Heft der »Musik« wurden auf Seite 618 in der Notiz über die Internationale Musikausstellung in Genf als Aussteller irrtümlich Ahn & Simrock, Bühnenverlag, statt der Firma *N. Simrock, G. m. b. H., Berlin-Leipzig* genannt, was hiermit richtiggestellt wird.

AUS DEM VERLAG

Im Verlag *Tischer & Jagenberg in Köln* wird ein bisher noch unbekannter »Liederstrauß« von *Hugo Wolf* nach Manuskripten der Autographensammlung des Kölner Heyer-Museums im Druck erscheinen.
Von den Gitarrenwerken des spanischen Komponisten *F. Sor* wird eine *kritische Ausgabe* auf Subskription veranstaltet. Interessenten erhalten kostenlos das diesbezügliche Auskunftsblatt W1 vom *Verlag V. Lichtenauer, München 23.*
Im Verlag der Zeitschrift für die Gitarre, Wien, *Anton Goll, Wien-Wollzeile*, erscheint das von *Josef Zuth* herausgegebene *Handbuch der Laute und Gitarre.* Das Werk stellt ein wichtiges Lexikon für das Sondergebiet der Gitarristik dar und imponiert durch Gründlichkeit und Sachlichkeit der Darstellung.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: Einer der gesuchtesten Konzertbegleiter, der ausgezeichnete Pianist *Fritz Lindemann* ist, kaum 48 Jahre alt, verschieden. Lindemann war Schüler von Xaver und Philipp Scharwenka. Lilli Lehmann, deren ständiger Begleiter er war, zog ihn 1903 an die Öffentlichkeit; durch viele Jahre hindurch war er der am meisten begehrte unter seinen Berufsgenossen. Zuletzt begegneten wir ihm als Begleiter Battistinis.

KARLSRUHE i. B.: Kammersänger *Max Büttner* verstarb hier 68 Jahre alt. Er gehörte als Heldenbariton viele Jahre dem Badischen Landestheater an.

NEUYORK: Im April starb hier, erst 35 Jahre alt, der italienische Musikschriftsteller *Franco Raineri.* Er war viele Jahre Opernkritiker des »Giornale d'Italia« in Rom gewesen und redigierte zuletzt das feuilletonistische Bullettino della Sera in Neuyork.

REVAL: Einer der hervorragendsten estnischen Komponisten und Chordirigenten *Konstantin Türnpu* ist im 62. Lebensjahr gestorben. Seine zahlreichen, wirkungsvoll gesetzten Liederkompositionen fußen zumeist auf Motiven deutscher und estnischer Volksweisen.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Kósa, György: Suite. 3 ironische Portraits. Univers.-Edit., Wien.

Langgaard, Rud.: Sinfoni Nr. 7 (F). Hansen, Kopenhagen.

Tscherepnin, Alex.: op. 37. 3 Stücke f. Kammerorch. Univers.-Edit., Wien.

b) Kammermusik

Bach, Joh. Seb.: Chaconne f. Streichquart. bearb. (A. M. Herz). Simrock, Berlin.

Butting, Max: op. 20 Streichquartett Nr. 4. Simrock, Berlin.

—: op. 32 Duo f. V. u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Gerstberger, Karl: op. 10 Kanonische Suite f. V., Br. u. Vc. Volksver.-Verl., M.-Gladbach.

Martinu, B.: II. Streichquartett. Univ.-Edit., Wien.

Paganini, N.: Große Sonate f. Gitarre m. V. erstmalig hrsg. v. E. Schwarz-Reiflingen. Zimmermann, Leipzig.

Raphael, Günter: op. 17 Quintett f. 2 V., 2 Br. u. Vc. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Schönberg, Arnold: op. 29 Suite f. kl. Klarin., Klarin., Baßklar., Geige, Br., Vc. u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Székely, Zoltán: op. 2 Polyphon et homophon f. V. u. Vc. Univers.-Edit., Wien.

Terni, Enrico: Sonata cromatica (a) p. Pfte e Viol. Carisch, Milano.

Tscherepnin, Alex.: 2e Quatuor p. 2 Viol., Alto et Vc. Durand, Paris.

Weber, Ludwig: Serenade f. Fl., V. u. Br. Zimmermann, Leipzig.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Achron, Joseph: op. 60 Concerto (G) p. Viol. Universal-Edition, Wien.

Bilstin, Joury: Méthode psycho-physiologique d'enseignement musical. III. Etude supérieure du violoncelle. Eschig, Paris.

Boeck, August de: 3 Morceaux p. Piano. Cranz, Leipzig.

Bortkiewicz, Sergei: op. 32 Klavierkonz. Nr. 3 »Per aspera ad astra«. Rahter, Leipzig.

Bossi, Renzo: Fantocci animati (Lebende Hampelmänner). Suite infantile p. Pfte. Edition Euterpe, Zürich.

Bullerian, Hans: op. 41 Konzert f. Vcell. Simrock, Berlin.

Cuelenaere, P. H.: Technique quotidienne d'assouplissement à l'usage des violonistes. Eschig, Paris.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern (auch Ballette)

Alfano, Franco: Madonna Imperia. Commedia musicale in 1 atto. Univers.-Edit., Wien.

Delannoy, Marcel: Le poirier de misère. Opéra comique en 3 actes. Heugel, Paris.

Dombrowsky, Hans Maria: Musik zum Zauberspiel vom Prinzen Rosenrot. Volksver.-Verl., M.-Gladbach.

Milhaud, Darius: Les choéphores d'Eschyle. Heugel, Paris.

Pierné, Gabriel: Sophie Arnould. Comédie lyr. en 1 acte. Heugel, Paris.

—: Impressions de Music Hall. Ballet en un acte. Eschig, Paris.

Rathaus, Karol: op. 19 Der letzte Pierrot. Ballett. Univers.-Edit., Wien.

b) Sonstige Gesangsmusik

Duvosel, Lieven: Die Leie. Sinfon. Skizze f. Barit. u. gr. Orch. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Gilse, Jan van: Drei Gesänge aus Rabindranath Tagores »Der Gärtner« f. Ges. mit Orch., bzw. Klav. Edit. Bernoulli, Berlin.

Grainger, Percy Aldridge: Marschlied der Demokratie f. gem. Chor, Orch. u. Org. Univers.-Edit., Wien.

Hoffmann, E. Th. A.: Chöre a cap. hrsg. v. Gust. Becking. Kistner & Siegel, Leipzig.

Kämpf, Karl: op. 75 Der rheinische Fiedelmann; op. 77 Aus deutschen Herzen. Männerchöre. Wildt, Dortmund.

Marteau, Henri: op. 37 Gesang der Geister über den Wassern f. gem. Chor, Viol., 4 Hörn., Pauke u. Harfe. Simrock, Berlin.

Pedrell, Carlos: De Castille. 6 poèmes d'Ant. Machado p. une voix avec Piano. Eschig, Paris.

Ruck, Hermann: op. 12 O Lamm Gottes. Kantate f. gem. Chor, Tenor-Solo, Streichorch. u. Org. Ries & Erler, Berlin.

Stěpán, Václav: op. 7 April samt Mai. Fünf Lieder f. tiefe St. m. Pfte.-Begl. Hudebni Matice, Prag.

Stresemann, Wolfgang: op. 5 Drei Lieder f. Ges. m. Pfte. Bote & Bock, Berlin.

Trémois, Marcel: Mélodies (2. recueil) p. une voix et Piano. Senart, Paris.

Trunk, Richard: op. 42 Zwölf Gesänge nach Gedichten v. P. Verlaine. op. 47 Sechs Lieder nach Gedichten von Frz. Langheinrich f. Ges. m. Pfte. Halbreiter, München.

Tscherepnin, A.: op. 52 Sieben Fünfzeiler alter und neuer japan. Dichter f. Singst. u. Klav. Bessel, Leipzig.
Vycpálek, Ladislav: op. 11a Aus Mähren. Sieben Volkslieder f. Singst. m. Klav.; op. 12 Mährische Balladen f. Ges. m. Pfte. Hudebni Matice, Prag.
Wagner-Cochem, F. J.: Weihnachts-Mysterium. Butz, Godesberg.
Weidle, Hermann: op. 9 Lieder im Volkston f. Ges. m. Pfte. Wizemann, Stuttgart.

III. BÜCHER

Anschütz, Georg: Kurze Einführung in die Farbe-Ton-Forschung. Akadem. Verlagsges., Leipzig.
Argelander, Annelies: Das Farbenhören und der synästhetische Faktor der Wahrnehmung. G. Fischer, Jena.
Auer, Max: Bruckner als Kirchenmusiker. Bosse, Regensburg.
Bartels, Bernhard: Beethoven. Borgmeyer, Hildesheim.
Beethoven-Almanach der Deutschen Musikbücherei hrsg. v. G. Bosse. Bosse, Regensburg.
Bernhard, Paul: Jazz. Eine musikal. Zeitfrage. Delphin-Verl., München.
Blom, Eric: A general index to modern musical literature in the english language. Curwen & Sons, London.
Botstiber, Hugo: Joseph Haydn. 3. Bd. des C. F. Pohlschen Werks. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Braunstein, Josef: Beethovens Leonore-Ouvertüren. Eine historisch-stilkrit. Untersuchung. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Debussy, Claude: Lettres à son éditeur. Durand, Paris.
Drechsel, F. A.: Zur Akustik der Blasinstrumente. P. de Wit, Leipzig.
Ewens, Franz Josef: Anton Eberl. Ein Beitrag zur Musikgeschichte in Wien um 1800. W. Limpert, Dresden.
Ferraria, L. E.: Ritmo-Fraseggio-Tocco nella tecnica pianistica moderna. Ricordi, Milano.
Gluck, Christ. Willib.: Briefe an Franz Kruthoffer. Hrsg. v. G. Kinsky. E. Stracke, Wien.
Gräflinger, Franz: Bruckner. Umgearb. Bausteine. M. Hesse, Leipzig.
Halm, August: Beethoven. M. Hesse, Berlin.
— Einführung in die Musik. Deutsche Buch-Gemeinschaft, Berlin.
Herwegh, Marcel: Technique d'interprétation sous forme d'essai d'analyse psychologique expérimentale appliquée aux sonates p. viol. et piano de Beethoven. Le magazin musical, Paris.
Heß, Ludwig: Die Behandlung der Stimme vor, während und nach der Mutation. Elwert, Marburg a. L.
Hickin, Welton: Pianoforte accompaniment. Novello, London.
Hinze-Reinhold, Anna: Technische Grundbegriffe eines natürl., neuzeitl. Klavierspiels. Eulenburg, Leipzig.
Hirschberg, Leopold: Reliquienschrein des Meisters Carl Maria v. Weber. Morawe & Scheffelt, Berlin.
Howard, Walter: Auf dem Wege zur Musik Bd. 2. Zur modernen Gehörsschulung. Simrock, Berlin.
Jaëll, Marie: Le toucher musical par l'éducation de la main. Les presses universitaires de France, Paris.
Joachim-Chaigneau, S.: Osservazioni moderne su l'arte di studiare il violino sequite da 20 esercizii. Ricordi, Milano.
Jöde, Fritz: Musikdienst am Volk. Kallmeyer, Wolfenbüttel.
—: Elementarlehre der Musik. Herausgegeben als Anweisung im Notensingen. I. Kallmeyer, Wolfenbüttel.
Koechlin, Charles: Précis des règles du contrepoint. Heugel, Paris.
Lach, Robert: Geschichte der Staatsakademie und Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Stracke, Wien.
Leichtentritt, Hugo: Musikal. Formenlehre. 3., beträchtl. erweit. Aufl. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Lorenz, Alfred: Das Geheimnis der Form bei Rich. Wagner II (Tristan). Max Hesse, Berlin.
Lowe, C. Egerton: The art of Pianoforte practising. Novello, London.
Matzke, Hermann: Musikökonomik und Musikpolitik. Quader-Verl., Breslau.
Merian, Wilhelm: Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Mersmann, Hans: Angewandte Musikästhetik. Max Hesse, Berlin.
Musik-Lexikon, Illustriertes hrsg. v. H. Abert, Engelhorn, Stuttgart.
Nestmann, Alfred. Der Pedal-Gebrauch. Litolff, Braunschweig.
Pfitzner, Hans: Gesammelte Schriften. Dr. B. Filser, Augsburg.
Pohl, C. F.: Haydn, Bd. 3. siehe Botstiber.
Procházka, Rudolph F.: Der Kammermusikverein in Prag. 2. ergänzte Ausg. Calve, Prag.
Rabich, Ernst: Die Entwicklung der Oper. H. Beyer & Söhne, Langensalza.
Savitt, Agnes: Music, health and character. N. edit. John Lane, London.
Taylor, Franklin: Technique and expression in Pfte playing. Novello, London.
Ursprung, Otto: Münchens musikal. Vergangenheit von der Frühzeit bis zu Rich. Wagner. Bayerland-Verl., München.
Wellesz, Egon: Byzantinische Musik. F. Hirt, Breslau.
Ziegler, Leopold: Meditation üb. Don Giovanni. Horen-Verl., Berlin.
Zuth, Josef: Handbuch der Laute und Gitarre. Goll, Wien.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

NEUAUSGABEN
HÄNDELSCHER WERKE

SALOMO

ORATORIUM IN DREI AKTEN

Nach der Übersetzung von Herman Roth. Einrichtung von Karl Straube
Klavierauszug mit Text Edition Breitkopf 5310. Rm. 7.50, in Ganzleinen Rm. 10.50

Bisherige Aufführungen:

Leipzig .... Uraufführung anläßlich d. deutschen Händelfestes durch Karl Straube
Bonn .... Gustav Classens
Danzig .... Richard Hagel
Darmstadt .... Joseph Rosenstock
Eisleben ...... Kantor Röder
Erfurt .... Franz Jung
Essen .... Max Fiedler
Frankfurt a. M. Fritz Gambke
Heilbronn .... August Richard
Jever .... Georg Kugler
Neuß a. Rh. ... Willy Helmich
Nordhausen ... Ed. Lindenhan
Nürnberg ..... Hans Dorner
Schmalkalden .. Rudolf Mylo
Solingen ...... Heinrich Boell
Straßburg i. E. . Fritz Münch
Wien .... Leop. Reichwein
Zwönitz ...... Kantor Wetzel

Aufführungen in nächster Konzertzeit u. a. in

Breslau .... Georg Dohrn
Flensburg ..... Richard Liesche
Hamburg ..... Alfred Sittard
Hannover ..... Gau-Sängerfest
Mannheim .... Ludwig Gaber
München ..... Eduard Zengerle
Stuttgart ..... Carl Leonhardt

TAMERLAN

OPER IN DREI AKTEN

Für die deutsche Bühne eingerichtet von Herman Roth
Klavierausz. Edition Breitkopf 5290. Rm. 9.–, in Ganzleinen Rm. 12.–, Textbuch: Rm. –.80

Bisherige Aufführungen:

Leipzig .... Stadttheater (Händelfest 1925)
Magdeburg .... Stadttheater

Zur Aufführung angenommen:

Hannover ..... Städtische Bühnen

THEODORA

ORATORIUM IN DREI AKTEN

Ins Deutsche übertragen von Julius Spengel
Textbuch Rm. —.30

J. Spengel brachte kürzlich das Oratorium in Hamburg mit dem Cäcilienverein zu außerordentlich erfolgreicher Uraufführung

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL, LEIPZIG

DIE STELLUNGNAHME DER ROMANTIKER ZUR MUSIK

VERSUCH EINER TYPOLOGIE DER MUSIKAUFFASSUNG

VON

MARTIN MEHL-BAUTZEN

»Musik ist es, die allein das Wesen der Romantik unmittelbar auszusprechen vermag.« *Jean Paul*

Erscheint es da nicht lohnend, einmal die Stellung der Romantiker zur Musik zu betrachten?
Doch wie ist das »Wesen der Romantiker« zu fassen?
Kann man im Sinne Hanslicks (Das Musikalisch-Schöne) von einer Schule sprechen, bei der Musikansichten nicht Überzeugung, sondern Ausdruck einer allgemeinen traditionellen Denkweise sind, oder haben die recht, die das Gegenteil behaupten und wie W. Hilbert (Die Musikästhetik der Frühromantik) von den Romantikern als *Menschentypus* sprechen? Beiden Auffassungen versuche ich gerecht zu werden, indem ich die Behauptung: »der Romantiker ist *Menschentypus*« *strukturpsychologisch* nach der Art *Diltheys* prüfe und untersuche, ob sich solch ein Typus feststellen läßt oder nicht, die »traditionelle Denkweise« der *Schule* aber herausarbeite und sie im Sinne *Korffs ideengeschichtlich* betrachte. — Durch eine Verbindung von Korff und Dilthey schaffe ich mir ein Bild, das ich dann auch so auswerten kann, daß ich dem Untertitel Rechnung trage.

I.

Bei der ideengeschichtlichen Betrachtung gehe ich mit Korff von der Aufklärung aus. Sucht die *Aufklärung* ihrer Weltauffassung gemäß die rationalen Beziehungen zwischen den Tönen und der Seele und findet sie diese in der Berechnung der Schläge und Schwingungen der Töne, die die Seele unbewußt ausführt, so führt sie auch in der Musikauffassung alles aufs *Denken* zurück und leugnet das Fühlen, wogegen *Sturm und Drang* mit seiner rein *emotionalen* Wirklichkeitserfassung das absolute Gegenteil verlangt. Man könnte mit einem charakteristischen Wortspiel sagen: Die Aufklärung fordert *gefühlloses Denken*, wogegen Sturm und Drang *gedankenloses* (leeres) *Fühlen* verlangt. Sie ist abgestoßen durch die Kälte der Verständigkeit und fordert das Gegenteil. Lehrt sie doch: »*Die Leidenschaft der Seele ist der Grund alles*«. Und so fordert sie denn auch von der Musik, daß sie die Leidenschaft und Affekte errege und stille.
Fragen wir uns, wie man sich diese Wirkung erklärt, so finden wir ganz im Gegensatz zur Aufklärung (mit ihrer verständigen Schwingungsberechnung) eine viel innigere Beziehung zwischen Ton und Mensch, denn:

»Die Töne greifen die Nerven und alle Teile des Gehörs an und verändern dadurch das innere Gefühl, es ist nichts anderes als eine innere Musik ,immerwährende Schwingungen der Lebensnerven.«

So wird die Musik nach Herder Sprache des Herzens, also nicht ein unbewußtes *Denken*, angeregt durch ein dem Menschen *fremd* gegenüberstehendes Objekt, sondern ein *Fühlen*, angeregt durch die tiefinnere *Verwandtschaft* mit diesem.

Aufklärung und Sturm und Drang so nebeneinander betrachtet, geben das deutliche Bild von *These* und *Antithese*. Hier *vernunftmäßiges intellektuelles Erfassen*, erstrebt durch denkendes Vergleichen der mathematischen Verhältnisse (wenn es auch nicht bewußt wird, wie Leibniz sagt, so ist es doch da — so ist doch der Verstand als letzte Erklärung angegeben), dort *gefühlsmäßige Aufnahme* durch Erregung der »Herzensfasern«.

Obgleich scheinbar unüberbrückbare Gegensätze, bilden sie *ideengeschichtlich* doch letzten Endes *nur zwei verschiedene Ansichten derselben Einstellung*: sie sind Kinder derselben Familie, nämlich der *unkritischen*, ungeteilten, »*naiven*« Wirklichkeitserfassung, die einmal von dieser, einmal von jener Seite, jedesmal aber als ganz und tatsächlich die Welt auffaßt.

Tritt demgegenüber Kant gewissermaßen als Synthese auf, so tritt er ideengeschichtlich in eine andere Sphäre.

In bezug auf den *Inhalt* knüpft er an die *Affektenlehre* an, denn er sagt, die Musik errege Empfindungen und komme von da zu unbestimmten Ideen. Sie errege das Gemüt und sei die Sprache der Empfindung.

In bezug auf die *Form* nimmt er die *Aufklärung* an (Leibniz) und spricht vom Zählen der Schwingungszahlen.

Kant fordert also bei seiner Musikauffassung nicht mehr nur *reines Denken oder bloßes Fühlen*, sondern eine *Verbindung von beiden.*

Daraus entwickeln sich die verschiedensten Richtungen. Je nach der Betonung des einen oder anderen Teils der Synthese sind verschiedene Stellungnahmen möglich. Betont man das Denken, läßt man es überwiegen und das Fühlen bestimmen, so kommt man zu einem *gedankenvollen Fühlen*, einem gedankenmäßig bedingten Fühlen — dem *Abstrahieren* —, was an *Goethes* Musikauffassung zu zeigen sein wird.

Betont man aber im Gegensatz dazu das Fühlen gegenüber dem Denken, läßt also das Gefühl herrschend werden, so haben wir das *gefühlvolle Denken*, das gefühlsmäßig bedingte Denken — das *Phantasieren*, das sich als Musikauffassung der *Romantiker* ergibt.

Beide stehen, zwar unter sich verschieden, doch gemeinsam gegen die Ansichten der Zeit vor ihnen. Forderte die *Aufklärung Naturnachahmung* und *Erkenntnis*, verlangte *Sturm und Drang Gefühlserregung* und *Genuß*, so sehen *Goethe* und die *Romantik* in der Kunst *Religion* — Offenbarung — *Welt* — und damit zugleich *Gotteserlebnis*.

Ist bei *Goethe* dabei nun das bestimmte Verstandesmäßige betont, wogegen das unbestimmt Gefühlsmäßige zurücktritt, so werden wir seine nur *bedingte Neigung* zur Musik verstehen und seine Aussagen im Gespräch mit Eckermann am 12. Januar 1827 als Beleg für unsere oben gemachte Behauptung ansehen können.
Er nimmt die Musik *nicht denkend* im Sinne der Aufklärung, aber auch *nicht fühlend* allein auf, sondern entdeckt wohl ein angeregtes *Gefühl* in sich, dem er aber eine *Vorstellung* unterlegen will und muß, wenn er die Musik anerkennen soll. Und das erreicht er nur dadurch, daß er von der Musik ein Wirbeln und Drehen *abstrahiert*, dem er dann eine Vorstellung (den Blocksbergspuk) unterlegt.
Die *Romantiker* nehmen nun die andere Möglichkeit auf, Kant fortzusetzen, lassen das *Gefühl maßgebend* sein und sich dadurch zum *Phantasieren* bringen. Wie sich dieser ideengeschichtliche Zug nun im einzelnen darstellt, wird weiterhin zu zeigen sein.

II.

Wir sehen deutlich, wie in der Romantik noch die Affektenlehre fortbesteht, wenn wir bei Wackenroder lesen, daß die Seele der Bewegung der Töne empfindend nachgeht. Oder daß nach A. W. Schlegel (Vorlesung über schöne Literatur und Kunst) die Musik das ganze Gefühl in Anspruch nimmt.
Auch die Erklärung für die Wirkung der Musik nimmt die Ansicht des Sturm und Drangs in sich auf. Wackenroder sagt:

»Es hat sich zwischen den einzelnen mathematischen Tonverhältnissen und den Fibern des menschlichen Herzens eine unerklärliche Sympathie offenbart, die über die Brücke des Gefühls ins Begrifflich-Anschauliche führt.«

Diese Übertragung ins anschauungsmäßig Begriffliche bleibt aber rein persönlich, sagt er an anderer Stelle, denn »jeden Augenblick schwankt unser Herz bei denselben Tönen, welche bestimmte begriffliche Deutung es ihnen geben soll...«

»Und eben diese frevelhafte Unschuld, diese furchtbare, orakelmäßig zweideutige Dunkelheit, macht die Tonkunst recht eigentlich zu einer Gottheit für menschliche Herzen. Sie ist ja im Grunde nichts anderes als unser eigenes, so glorreich verherrlichtes Herz.«

Haben auch diese Aussagen noch äußere Ähnlichkeit mit den Ansichten der Affektenlehre, bei der es auch hieß: »Die Musik spricht die *Sprache des Herzens*«, so ist doch hier die Sprache des Herzens ein Begriff, unter dem jedesmal etwas anderes verstanden wird. Bedeutete es bei der Affektenlehre den Ausdruck der *Gefühle*, sei es Haß oder Liebe, Heiterkeit oder Trauer, Freude oder Schmerz, so ist doch für die Romantiker hier das »Herz« nicht nur die Quelle der geheimnisvollen Gefühle, sondern vielmehr der *tiefinnigsten Gedanken*, der Herzenswünsche.
Wir sehen, wie die Affektenlehre überwunden ist, wie aus dem *bloßen Fühlen* ein *gedankenvolles Fühlen* geworden ist, wie im Gegensatz zum absichtlichen,

streng gebundenen, kühlen *Abstrahieren* ein unabsichtliches, ungebundenes, glühendes *Phantasieren* an seine Stelle tritt.

Die Musik also bringt nicht mehr nur Erregung der *Gefühle*, sondern durch die Erregung der Gefühle *Erregung von Gedanken*, wie es Wackenroder von einem Trauermarsch schreibt:

»Diese Musik schreitet in starken, langsamen Tönen einher und versetzt dadurch unsere Seele in die weite Spannung, welche von erhabenen Gedanken in uns erzeugt wird und solche wieder erzeugt.«

Die *Phantasieerregung* ist die Wirkung der Musik und es ist das Werk *seiner* Phantasie, wenn ihm »die Musik eine Welt vorzaubert«, sagt doch Wackenroder:

»Alle Zaubergestalten der Kunst sind stumm und verschlossen, wenn ihr sie kalt anseht.«

Ist die Welt der Musik seine eigene Phantasie, so kann sie ihm auch eine *Sprache seines Inneren* sein, kann aussprechen, was tief in seinem Herzen schlummert. In die Ungedanklichkeit der Musik kann er alles hineindenken, besonders die verborgenen *Gedanken der Liebe.* So Tieck:

»Liebe denkt in süßen Tönen,
Denn Gedanken stehn so fern.
Nur in Tönen mag sie gern,
Alles, was sie will, verschönen.«

Ja, sie kommen dazu, *Gedanken und Töne identisch* zu setzen, wie Tieck es tut:

»Wie? Wäre es nicht erlaubt und möglich in Tönen zu denken und in Worten und Gedanken zu musizieren?«

Damit sind wir ideengeschichtlich schon einen Schritt weiter gekommen. Stand erst dem *Objekt* (der Musik) das *Subjekt* (das Ich) gegenüber und wurde beobachtet und mehr oder weniger deutlich unterschieden: Dort tönendes Etwas und hier eine Welt bunter Gestalten durch meine Phantasie in mir erzeugt, so wird jetzt nur noch das *Subjektive* beachtet und *objektiviert* — d. h. die »bunte Welt« ist nicht nur eine *Schöpfung meines Geistes*, nicht nur wirklich vor meinem Bewußtsein, sondern sie ist tatsächlich, »*wirklich*« *in der Musik* selbst.

Die Musik ist nicht nur eine *Sprache der Welt*, die Erkenntnis vermittelt und Gefühle erregt, oder der *Seele*, die verborgenste Gedanken lebendig macht, sondern *Sprache Gottes*, die die Schönheit der Welt und ihr tiefstes Geheimnis offenbart.

Mächte einer anderen Welt scheinen es zu sein, die durch die Musik auf den Menschen herniedersteigen und das Geheimnis der himmlischen Liebe offenbaren, wie es E. T. A. Hoffmann im »Kater Murr« sagt.

Von dem Akt der Offenbarung des tiefsten Weltgrundes sagt uns Schopenhauer:

»Die Musik ist nicht nur Abbild der Erscheinung oder richtiger adäquate Objektivität des Willens, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst, sie stellt also zu dem Physischen der Welt das Metaphysische, zu allen Erscheinungen das Ding an sich dar — die Musik gibt den innersten aller Gestaltung vorhergängigen Kern — oder das Herz der Dinge.«

Fragen wir uns, wie der Künstler so etwas schaffen kann, so sehen wir, daß er dazu keine *Kenntnis der Mathematik* mehr braucht wie in der Aufklärung, und sie auch nicht nur ein *Ausfluß seiner Stimmung* und seines Gefühls ist, sondern eine *göttliche Offenbarung*, bei der der Musiker gleichsam nur das *passive Instrument* einer höheren Macht ist, der nach Schopenhauer gleich einer Somnambule Aufschlüsse über Dinge gibt, von denen er wachend keinen Begriff hat.

Wir finden uns damit am Ende dieser ideengeschichtlichen Entwicklungsreihe.

Gehörte die Musik erst ins Reich der *Physik*, dann ins Reich der *Psychophysik*, so gehört sie nun in das Reich der *Metaphysik*.

III.

Eine weitere Steigerung ist nicht möglich, die Bewegung hat ihren weitesten Ausschlag erreicht. Doch damit beginnt auch die Fragwürdigkeit. Offenbart sich Gott wirklich in der Musik? Und nur in dieser? Kann nicht alles andere ebensogut Offenbarung sein, und worin unterscheidet sich die musikalische Offenbarung von den anderen? Wirkt nicht jede Kunst auf Gefühl und Phantasie? Was ist das spezifisch Musikalische? — So ging man fragend den ganzen Weg zurück. Gibt es eine Antwort auf diese Frage, oder ist »Gottesstimme« das letzte Wort?

Inhaltlich war der Weg zu Ende geschritten, vom *bloßen Gefühl* über die *Phantasie* zur *Halluzination* eines Göttlichen. Man konnte nur auf schon Vorhandenes zurückkommen, ein Neues darüber hinaus gab es nicht — man suche es denn auf anderem Gebiete. — Und da gab es tatsächlich noch Möglichkeiten, und zwar konnte man *wieder an Kant anknüpfen* und die *formalistische* Seite seiner Kunstanschauung weiterführen. Hatte er gelehrt:

»In aller schöner Kunst besteht das Wesentliche in der Form, welche für die Beobachtung und Beurteilung zweckmäßig ist.«

So ging man bis zu diesem Punkt in der Folgezeit zurück und machte ihn zum Ausgangspunkt einer neuen Musikästhetik. Sie tritt uns entgegen in einer starken Auflehnung *gegen die gefühlsmäßige Musikaufnahme* der Romantiker mit all den Phantasien und metaphysischen Erlebnissen, denn ihr ist der Gehalt des Tonwerkes an Gedanken und Gefühlen ein außerästhetisches Moment.

Bei ihnen besteht wahrer Musikgenuß in einem aufmerksamen, empfindsamen Nachgehen der Tonbewegung; er hat nichts zu tun mit gefühlsmäßigem Erregtwerden und begrifflichem Denken, denn das Wesen der Musik ist »das schöne Tönen«. Jeder anderen Auffassung spricht Hanslick (Das Musikalisch-Schöne) die Berechtigung ab, er schreibt:

»In reiner Anschauung genießt der Hörer das klingende Tonstück; jedes stoffliche Interesse muß fern bleiben. Verstandesauffassung (wie Goethe und Herder es tun) bedeutet logisches, aber nicht ästhetisches Verhalten. Die vorherrschende Wirkung auf das Gefühl (und das damit verbundene Tagträumen) ist noch bedenklicher, wenn nicht geradezu pathologisch (oder sinnlich-elementar). Dem Schönen entspricht ein Genießen, kein Erleiden.«

Entschieden wendet er sich gegen die Musikaufnahme der Romantiker, wenn er schreibt:

»Halb wach in ihr Fauteuil geschmiegt, lassen jene Enthusiasten von den Schwingungen der Töne sich tragen und schaukeln, statt sie scharfen Blicks zu betrachten. Das ästhetische Merkmal des geistigen Genießens geht jenen Hörern ab. Eine Zigarre, ein pikanter Leckerbissen, ein laues Bad leistet ihnen ähnliche Dienste wie eine Sinfonie.«

Noch schärfer wird er in seiner Verurteilung:

»Zum Berauschtwerden braucht es nur einer Schwäche, aber wirklich ästhetisches Hören ist eine Kunst.«

Aber er geht in seinen Behauptungen noch weiter, wenn er andererseits sagt:

»Je kleiner der Widerhall der Bildung, desto gewaltiger ist das Dreinschlagen solcher Macht.« (Die gefühlsmäßige Erschütterung durch Musik). »Die stärkste Wirkung übt Musik bekanntlich auf Wilde aus.«

IV.

Nehmen wir jetzt einmal zu all dem Stellung, so werden wir sagen müssen, daß Hanslick in seinen letzten Ausführungen entschieden zu weit geht, denn so einfach sind doch wohl die Romantiker nicht zu fassen und kurzerhand als beschränkt abzuweisen, dennoch müssen wir andererseits auch wieder zugeben, daß zum großen Teil seine Ansichten den Kern der romantischen Musikbeanlagung zu treffen scheinen. Ich will versuchen, das herauszuschälen, was ich für geeignet halte, die *Musikauffassung der Romantiker* zu charakterisieren und sie als *Typus* hinzustellen.

Ich bewahre dabei die Einstellung, die Wilhelm Dilthey in seiner Schrift »Die Typen der Weltanschauung« einnimmt, wenn er dort schreibt:

»Die Verschiedenheit der Weltanschauungen sind nicht in der Welt, sondern in den verschiedenen Strukturen der Individuen zu suchen. In jedem Individuum liegt seiner Wirklichkeitsauffassung seine Struktur zugrunde, und so erzeugt das Leben mit seinen wiederkehrenden Eindrücken (für jeden einzelnen spezifisch gefärbt durch seine ihm eigene Wirklichkeitsauffassung) bestimmte Stimmungen, die nach Eigenart des Individuums herrschend werden, und die unterste Schichte bei der Ausbildung der Weltanschauung bilden.«

Dieser Einstellung gemäß müßten sich sowohl von der Weltanschauung auf die Wirklichkeitsaufnahme als auch umgekehrt Schlüsse ziehen lassen.

Ich versuche dies zu tun, beschränke mich aber dabei auf das enge Gebiet der Musikaufnahme und der daraus resultierenden Musikanschauung — Musikästhetik.

Ich fahre nun nach dieser, die Arbeitsmethode klärende Einschaltung, weiter fort, die *Musikauffassung der Romantiker* zu beleuchten.

Berechtigt erscheint es mir, ihnen das *Musikverständnis* im Hanslickschen Sinne *absprechen* zu müssen, und ich glaube es damit belegen zu können, daß ich behaupte, daß es keinen Beleg dafür gibt, daß es bei den Romantikern

jemals ein bestimmtes Musikstück ist, von dem sie sprechen und auf dessen musikalische Bestandteile sie hinweisen, etwa seine Themen und Motive, ihre Variationen und Durchführung usw. erwähnen. Annehmbar erscheint mir auch die Beschreibung des romantischen »*Musikgenusses*«, der nur auf der anregenden Wirkung der musikalischen Begleitmomente des Klanges und des Rhythmus beruht, daß sich nur das »Gleichartige ihrem Fühlen assimiliert« und nicht nur das Besondere der Tondichtung, das Künstlerisch-Individuelle seiner Auffassung entschwindet, sondern daß ihr Gefühl dabei so einheitlich wird, daß überhaupt nichts Unpassendes die Stimmung stört.

Versuche ich dies durch ein *Bild* zu verdeutlichen: Das wache, nicht erregte Bewußtsein gleicht einem ruhig dahinfließendem Wasser, das nicht frei und ungehemmt seinen Lauf nehmen kann, weil sich ihm Hindernisse versperrend in den Weg stellen. Es muß sich hin und her wenden, um durch all die Widerstände an sein Ziel zu kommen.

Ganz anders ist das Bild, wenn die Stimmung, das durch die Musik *erregte* Fühlen, das *Bewußtsein* erfüllt. Dann gleicht es einem Strome, der all die Hindernisse mit sich fortreißt, der sich durch nichts von seinem geradlinig erstrebten Ziele abbringen läßt; ja die Hindernisse, indem er sie umreißt und mit sich fortführt, sogar als Mittel benutzt, neuen Hemmungen gegenüber mächtig zu sein. Wie der Strom jetzt ganz andere Arbeit leisten kann, wird auch die Aktionsfähigkeit des Menschen größer, wenn *eine einheitliche Stimmung* ihn erfaßt und er keine Hemmungen mehr kennt. Ja, ich nehme an, daß bei bestimmten, so beanlagten Charakteren die Einheitlichkeit der Stimmung so groß werden kann, daß sie förmlich den ganzen Menschen erfaßt, ja über seine Grenzen hinauszuschlagen scheint. Der Betreffende findet diese Stimmung dann nicht nur in sich, sondern in allem, was ihm auftaucht. Und nun noch einen Schritt weiter. Da er seine Vorstellungen und seine Gefühle nun überall vorfindet, glaubt er, diese »Einheit« komme von außen in ihn hinein, er habe das *Ewig-Eine* entdeckt, das sich ihm jetzt offenbare, d. h. er glaubt, daß die einheitliche Stimmung *ein Erlebnis*, eine Einwirkung von außen — eine *Offenbarung* sei. Nur so glaube ich mir das metaphysische Musikerlebnis einiger Romantiker erklären zu können. Ich gehe nun nicht so weit, daß ich dies Musikerlebnis als eine Folge von Schwäche bezeichne, wie Hanslick es tut, sondern ich nehme an, in ihm eine *bestimmte Beanlagung* erkennen zu müssen. Ich sehe darin keinen Mangel an Begabung wie er, sondern höchstens eine gewisse Unfähigkeit, sich auf sich selbst zu besinnen, oder mit anderen Worten, eine grenzenlose, ungehemmte, *leicht erregbare Phantasie;* eine Phantasie, die mächtig sich aller Fesseln entledigt, *Wirklichkeit vortäuscht.* Sehen wir uns darauf die Aufzeichnungen an, die von den Romantikern über die *Musikaufnahme* gemacht werden, so lesen wir bei Wackenroder:

»Wenn ich ins Konzert gehe, finde ich, daß ich immer auf zweierlei Weise die Musik genieße. Nur die eine Art des Genusses ist die wahre: Sie besteht in der aufmerksamen Beobachtung der

Töne und ihrer Fortschreitung, in der völligen Hingabe der Seele in diesen fortreißenden Strom von Empfindungen, in der Entfernung und Abgezogenheit von jedem störenden Gedanken und von allen fremdartigen Eindrücken. Dieses geistige Einschlürfen der Töne ist mit einer gewissen Anstrengung verbunden, die man nicht lange aushält. Die andere Art, wie die Musik mich ergötzt, ist gar kein wahrer Genuß derselben, kein passives Aufnehmen der Töne, sondern eine gewisse Tätigkeit des Geistes, die durch die Musik angeregt und erhalten wird. Dann höre ich nicht mehr die Empfindung, die in dem Stück herrscht, sondern meine Gedanken und Phantasien werden gleichsam auf den Wellen des Gesanges entführt, und verlieren sich oft in entfernteste Schlupfwinkel. Es ist sonderbar, daß ich, in diese Stimmung versetzt, auch am besten über Musik als Ästhetiker nachdenken kann.«

In der *ersten Art* finden wir den, der den Empfindungen in der Musik nachgeht und sich bemüht, sich nichts von der Musik entgehen zu lassen, der jedem Ton folgt, mit schnell aufeinanderfolgenden Tönen eilt und auf langgezogenen ausruht, der auf diese Weise bald Eile und Hast, Angst und Verzweiflung, oder Freude und Heiterkeit, bald Ruhe und Frieden, Müdigkeit und Ausspannung oder Trauer und Schmerz fühlt, d. h. die *Affektenlehre* vertreten würde.

In der *zweiten Art* dagegen stellt sich uns der *Romantiker* dar, der nicht nur seine Empfindungen durch die Musik erregen läßt, sondern bei dem auch die Phantasie so lebhaft angeregt wird, daß sie alles um sich her vergessen läßt, daß selbst die Töne der *Musik illusorisch* werden, nachdem sie ihm seine Phantasie angeregt haben, nachdem er seine Ideenwelt in sie hineingesenkt hat. Es entsteht in ihm eine Stimmung, die von den lebhaftesten Gedanken belebt ist — ein *Wachtraum*, wie wir ihn oben schilderten.

Es ist erklärlich, daß Wackenroder in dieser Stimmung am besten über Musik als Ästhetiker nachdenken kann, weil ihm dann auch die glücklichsten Gedanken über sie einfallen und er sich ungehemmt seiner Phantasie hingegeben fühlt. Er schreibt es uns im Jos. Berglinger, wie die Stimmung zustande kommt:

»Wenn die ganze Gewalt der Töne über seinem Haupte daherzog, da war es ihm, als wenn auf einmal seine Seele große Flügel ausgespannt hätte, losgebunden vom Körper wäre und freier umherzitterte, oder auch, als wäre sein Körper mit zur Seele geworden.«

Wir sehen, die Stimmung erfaßt den ganzen Menschen, er fühlt sich *eins mit dem All.*

Ich nehme an, daß sich mit dieser Art des Musikerlebnisses deutlich der Mensch charakterisiert hat, bei dem durch die Musik (und wahrscheinlich auch noch durch andere Anlässe — wie noch zu zeigen sein wird) leicht das Gefühl und, verbunden damit eine lebhafte Phantasie, so stark erregt wird, daß eine gewaltige Stimmung daraus entsteht, die ihn ganz beherrscht. Ich glaube ebenso, wie bei den Romantikern eine *strukturelle Zusammengehörigkeit* von Musikaufnahme und Musikansicht oder Beanlagung und Musikästhetik auch bei den Vertretern der anderen Ansicht feststellen zu können; doch würde es zu weit gehen, wollte man es hier durchführen.

Wir wollen also davon absehen und den Weg, den wir uns im Anschluß an Dilthey vorgezeichnet haben, nur bei dieser romantischen Gruppe zu Ende gehen.

Es würde also jetzt zu zeigen sein, daß sich *die Eigenart*, die wir bei der Musikaufnahme und daraus resultierend auch bei der Musikästhetik fanden, *in anderen Erscheinungen*, anderen Ansichten nachweisen läßt.
Auch anderen Künsten gegenüber werden diese Menschen in die berauschte Stimmung versetzt, die die tiefsten Saiten in ihnen erklingen macht. Dieselbe Stimmung, die bei ihnen immer wieder erregt wird, glauben sie als tiefsten Inhalt in den *Künsten* zu finden, die ihnen deshalb als Einheit erscheinen. So schreibt Tieck:

»Zu jeder schönen Darstellung mit Farbe gibt es gewiß ein verbrüdertes Tonstück, das mit dem Gemälde gemeinsam nur eine Seele hat.«

Aber nicht nur die Künste, sondern auch die *Liebe* hat mit der Musik eine gemeinsame Seele, die erweckt werden kann, daß sie ihre »gewaltigen Schwingen« erhebt und den Menschen in »lichte Gefilde« trägt.
Es gilt gleich von der Liebe wie von der Musik:

»In des Wonnemeeres
wogendem Schwall,
in der Duftwellen
tönendem Schall,
in des Weltatems
wehendem All —
ertrinken — versinken —
unbewußt — höchste Lust!«
(Wagner: Tristan und Isolde)

Hier ist es ganz deutlich, daß das *tiefinnere Mitklingen des Gefühls* das Wesen der Musik wie der Liebe ausmacht, wie wir es deutlich bei Fr. Schlegel lesen:

»Wollüstige Liebe ist Elektrizität des Gefühls, . . . ist eine wunderbare Mischung und Harmonie aller Sinne. So gibt es auch in der Musik ganz kunstlose, reine, tiefe Akzente, die das Ohr nicht zu hören, sondern wirklich zu trinken scheint, wenn das Gemüt nach Liebe dürstet . . . Nichts ist geeigneter, Liebesgefühle zu erläutern, zu umschreiben als Musik.«

Die Romantiker wissen, welch unschätzbares Kleinod sie in diesen »himmlischen Stimmungen« haben, und so stellen sie die Kunst auch weit *über jede Wissenschaft* (Novalis):

»Die Kunst geht weiter als die Wissenschaft — sie kommt zum Ziel. Es ist zu befürchten, daß die Nachtlampe des Weisen den irreführen möchte, der gewohnt ist, im Lichte der Offenbarung zu wandeln.«

Sie wollen ja nicht schlichte, nüchterne Erkenntnis, ihnen kommt es auf große, tiefe *Gesamterleuchtungen* an. Was sie nicht voll erfaßt, das erkennen sie nicht an, und deshalb ist auch die kühle, sachliche Wissenschaft nichts für sie. — Sie wollen *keine erarbeiteten Teile*, sondern das *geschenkte Ganze* — nicht durch eigene Mühe *errungene Erkenntnis*, sondern von Gott *geschenkte Offenbarung*; und diese Offenbarung bringt ihnen die Stimmung, wenn sie so gewaltig ist, daß sie an ein Von-außen-Hineinschlagen glauben. Es ist ein deutlicher Beleg für meine Ansicht, wenn wir Nietzsche über *Inspiration* sprechen hören:

»Mit dem geringsten Reste von Aberglauben in sich würde man in der Tat die Vorstellung, bloß Inkarnation, bloß Mundstück, bloß Medium übermächtiger Gewalten zu sein, kaum abzuweisen wissen. Man hört, man sucht nicht, man nimmt, man fragt nicht; wie ein Blitz leuchtet ein Gedanke auf, mit Notwendigkeit, in der Form ohne Zögern. — Ich habe nie eine Wahl gehabt.«

Genau so stellte sich Schopenhauer die Komposition eines Musikstückes vor, wie wir oben sahen.

Wirft man nun noch einen Blick auf *die Art ihres Schaffens*, so erscheint es uns als folgerichtig, daß diese Menschen nur *Fragmente* zustande bringen. Gewaltig braust die Stimmung in ihnen hoch und treibt sie zum Schaffen, aber bald schlägt sie auch wieder um, und das unvollendete Werk bleibt liegen. Der *Aphorismus* ist die einzige Form, in der sie ein Ganzes im kleinen schaffen können, weil er das Ganze der kurzen Aufwallung gibt, und als solches in sich geschlossen ist — eine Stimmung.

Ich glaube, der Weg ist hiermit zu Ende geschritten. Es hat sich für die Musikaufnahme, die Musikästhetik und darüber hinaus sogar für die Art des Denkens und Schaffens eine *einheitliche Struktur* als Grundlage des *Menschentyps*, den wir *Romantiker* nennen, finden lassen.

Scheint es nun noch berechtigt, von Schule *oder* Typus zu sprechen? Oder ist es nicht vielmehr so, daß die Menschen, weil sie zu dem »Typus« gehörten, sich zu der »Schule« vereinigen konnten?

DER MUSIKUNTERRICHT IM ALTEN ATHEN

VON

MATTHIAS VAERTING-BERLIN

Der Sinn für Musik war bei den alten Griechen sehr hoch entwickelt und ihre Schätzung der Musik außerordentlich. Das zeigen schon die Mythen der ältesten Zeit, welche die Macht der Musik veranschaulichen. So die Sage von Orpheus, der durch seinen Gesang wilde Tiere bändigt, Bäume und Felsen bewegt und selbst den Hades erweicht. Ferner die Sage von Amphion, dessen Musik die Steine folgten, so daß sie die Mauern Thebens bildeten. Bei Homer finden wir eine große Hochschätzung des Sängers. Und der Nationalgott der Griechen, Apollo, hatte als Symbol die Lyra, das gebräuchlichste Musikinstrument der Athener. Die Wirkung der Musik hielt man für ungeheuerlich. So glaubte Platon z. B., daß eine Neuerung in der Musik, eine Veränderung der musikalischen Tonarten, notwendig eine Umwälzung der Staatsverfassung zur Folge haben müsse.

Der großen Hochschätzung der Musik entsprach ihre Pflege. In der Blütezeit war die Musik mit dem geistigen Leben der Nation aufs innigste verwachsen. Bei den großen Nationalfesten spielte sie eine Hauptrolle, regelmäßig wurden

musikalische Wettkämpfe abgehalten. An den großen Panathenäen wurden fünf Preise im Kitharaspiel erteilt. Leider ist von der musikalischen Kunst der Griechen kein sinnfälliges Denkmal auf die Nachwelt gekommen. Mancher beredte Mund hat uns gekündet, in wie hohen Ehren die Musik bei ihnen gestanden, aber spurlos verhallt sind die Klänge, welchen das versammelte Griechenvolk bei der Feier seiner Feste gelauscht hat. (O. Gumprecht.)
Bei dieser Einstellung ist selbstverständlich, daß die Musik auch in der Jugendbildung eine große Rolle spielte. Früh wurde die Tonkunst in den Kreis der Unterrichtsgegenstände aufgenommen. Schon vor den Perserkriegen wurde Gesang und Musik in eigenen Schulen gelehrt. Man sah in ihnen ein Erziehungsmittel, das alle anderen übertraf. Noch im zweiten Jahrhundert nach Christi wird bei Lukian im Anacharsis unter den Unterrichtsgegenständen der solonischen Zeit an erster Stelle die Musik genannt.
Die Musik der Griechen war allerdings grundverschieden von unserer heutigen Musik. Der Hauptunterschied, der gerade auch für die Jugendbildung von größter Bedeutung ist, bestand in der engsten Verbindung der athenischen Musik mit dem Wort, mit der Poesie. Die Einheit der Musik mit der Poesie machte nicht nur die Eigenart der Poesie, sondern auch die bestimmende Eigenart der Musik aus. Die Sprache war der Mutterboden, auf dem die Musik erwuchs und emporblühte, und von dem sie selbst in ihrer höchsten Vollendung nicht getrennt wurde. Die Hauptsache war den Athenern beim musikalischen Unterricht, daß keine Musik getrieben wurde ohne Worte, kein Instrument gespielt wurde ohne Gesang. Die Instrumentalmusik war überhaupt kein Selbstzweck, sondern hatte nur Sinn als Begleitung des Gesanges. Die Wirkung auf den Geist war bei der Musik das Wichtigste, die ohne Worte aber fehlte. Platon und Aristoteles haben sich beide aufs entschiedenste gegen eine Musik ohne Worte ausgesprochen, weil sie, von dem Geleit der Worte entbunden, sich in ein unbestimmtes Spiel erschlaffender Reize verwandle und sie zu einer Schule der Eitelkeit mache. Platons Abneigung gegen eine Musik ohne Worte war außerordentlich. Ihm war Musik ohne Worte ein sinnloser Lärm, eine Musik von schlechtem Geschmack. Freemann sagt, daß der Grieche jede Musik verabscheute, die nicht von Gesang begleitet war. Im frühen Hellas waren Melodien ohne Worte sogar gänzlich unbekannt. W. v. Humboldt ist sogar der Meinung, daß die Griechen die Musik niemals vom Wort getrennt haben: »Die Griechen hatten den Vorteil, mit dem Ausdruck des Gedankens eine so wundervolle Musik verbinden zu können, daß ihnen die Trennung von Musik und Poesie fremd blieb.«
Wie sehr den Griechen die Musik an den Gesang geknüpft war, zeigt auch die Geschichte der Flöte im athenischen Bildungswesen. Homer führt die Flöte bei den Griechen noch gar nicht an, sondern nur bei den Trojanern. Nach den Perserkriegen fand die Flöte vorübergehend Eingang sogar in den Jugendunterricht. Aristoteles erzählt dies in seiner Politik: Als die Hellenen durch

ihren Wohlstand mehr Muße erhielten und die Geister einen höheren Schwung zu allem Großen nahmen, da ergriffen sie zur Zeit der Perserkriege, durch das Gefühl ihrer Taten emporgehoben, mit Lust alles Erlernbare, ohne eine Wahl zu treffen, verschiedenes versuchend. So kam auch das Flötenspiel in den Kreis des Unterrichts. ... In Athen wurde die Flöte so heimisch, daß die meisten Gebildeten das Spiel erlernten. Später wurde sie wieder aufgegeben, weil man, durch die Erfahrung belehrt, nun besser beurteilen konnte, was zur Tugend bildete und was nicht. ... So läßt sich auch der Mythos von der die Flöte wegwerfenden Athene, der Göttin der Wissenschaft, des Verstandes und der Kunst, so deuten, als trage der Unterricht im Flötenspiel nichts zur geistigen Bildung bei. Diesen Mythos erzählt Aristoteles folgendermaßen: Athene, so heißt es, fand die Flöte und warf sie weg. Es ist sinnvoll, daß die Göttin dies aus Unwillen über die Entstellung des Gesichts getan haben soll. Athene wurde beim Flötenspiel von Juno und Venus verlacht, sie erkannte ihre Häßlichkeit beim Blasen in einer spiegelhellen Quelle und warf die Flöte mit einem schrecklichen Fluch weg. Doch ist wohl der richtigere Grund, sagt Aristoteles, daß der Unterricht im Flötenspiel nichts zur Geistesbildung beiträgt. Aristoteles begründet dies auch ausdrücklich: Dem Zweck des Unterrichts ist die Flöte besonders entgegen, weil das Flötenspiel den Gebrauch der Rede, d. h. die Begleitung mit Gesang unmöglich macht. Nach Plutarch lehnte Alcibiades die Flöte aus ähnlichen Gründen ab, wobei er sich auch auf Athene berief. Er hielt das Flötenspiel für niedrig und unedel, weil es den, der die Flöte bläst, so sehr entstellt, daß sein Gesicht kaum seinen besten Freunden kenntlich ist. Außerdem könne man dabei weder sprechen noch singen, indem sie den Mund verstopfe. So mögen denn die Kinder der Thebaner auf der Flöte blasen, denn sie wissen nicht miteinander zu sprechen. Alcibiades berief sich nicht nur auf Athene, die Schutzgöttin seiner Vaterstadt, sondern ebenso auf Apollo, den väterlichen Schutzgott, der einen Flötenspieler geschunden hat, nämlich den Marsyas. Im musikalischen Wettstreit der beiden hatten die Musen sich für Apollo entschieden, weil er zur Zither singen konnte, während dem Flötenspieler Marsyas dies nicht möglich war. Also auch dieser Mythos verherrlichte die Einheit von Musik und Gesang und verwarf ihre Trennung.

Diese Einheit führte zu einer wundervollen und befruchtenden Wechselwirkung zwischen Sprache und Musik. Die Musik erhöhte ihre Sprachkunst, und ihre Poesie erhöhte die Musik zur Vollendung. Die Liebe der Athener zur Musik war zugleich Liebe zu ihrer Muttersprache, denn ohne ihren beseligenden Laut war ihnen die Musik schal. Und ihre Liebe zur Muttersprache war zugleich Liebe zur Musik, zu der Kunst, die ihren Wohllaut in eine noch höhere Sphäre hob. Die Musik sollte schon in der Schule den Kindern edle Worte durch würdige Töne verschönen. Die Gedanken des Dichters sollten in der Anmut des musikalischen Wohlklangs noch wirkungsvoller hervortreten, in dem goldenen Mischkrug der Töne sollte der Gesang nach Pindars Worten

gleich dem Tau des Weinstocks dahinrauschen. Aus diesem Zusammenhang heraus ist es begreiflich, daß für Sokrates die Philosophie der Gipfel der Musik war.

In der Stellung von Musik und Wort zueinander aber war die *Musik dem Worte unbedingt untergeordnet.* Die Griechen legten dem musikalischen Unterricht schon auf der elementaren Stufe gerade deshalb einen so hohen Wert bei, weil die Kinder dadurch frühzeitig mit den besten Werken der lyrischen Poesie bekannt wurden. Ebenso wurde der Gebrauch eines Instruments nur erlernt zu dem Zweck, um die dichterischen Erzeugnisse mit geeigneter musikalischer Begleitung vortragen zu können. Platon weist ausdrücklich darauf hin, daß die *Worte* es sind, welche die Musik bestimmen, nicht umgekehrt. »Zeitmaß und Tonart hängt von der Rede ab, nicht die Rede von ihnen.« Oder: Tonart und Zeitmaß muß sich ohne Zweifel nach der Rede richten. Sollen die Worte des Dichters bei der Musik die Hauptsache sein, so dürfen sie nicht durch allzu kunstreiches Spiel des Instruments verhüllt werden. Die Kithara soll nicht Beherrscherin, sondern Begleiterin der Stimme sein. Auch E. Curtius spricht in seiner griechischen Geschichte dem Wort die bestimmende Stellung bei der Musik zu. »Das Grundgesetz für die Musik war die vorwiegende Bedeutung des Wortes. Sie ist die Trägerin des Dichterwortes; sie soll es durch Melodie und Harmonie beleben, sie soll seine Wirkung vorbereiten, seinen Eindruck verstärken, seinen Inhalt einprägen. Darum ist ihr wichtigster Teil der Gesang; aber auch im Gesang ist das unisono des Chors die Hauptsache, damit das Wort so klar wie möglich zu seinem Rechte komme. Platon verlangt in seiner ›Politik‹, daß die Instrumentalbegleitung nicht zu sehr vom Gesang abweiche.«

Die Verfallszeit ging mit einem Sinken der musikalischen Bildung im allgemeinen und einer Störung ihrer charakteristischen Eigenart, der Einheit von Musik und Wort, einher. Man hat nicht ohne Grund behauptet, daß in Hinsicht auf Vokalmusik und Gesang die ältere Zeit wohl eine klassischere und stärkere Produktion erkennen lasse. Eine *wortlose* Musik, ein bloßes Spiel mit Tönen, drängte sich erst später vor, »als man nur auf Ohrenkitzel und mannigfaltige, aber unklare und verworrene Gefühlserregungen ausging«. (Grasberger.) Anscheinend gab es bereits zu Aristoteles' Zeiten Musik ohne Worte, denn es heißt in seiner »Politik«: »Nun gestehen wir aber alle, daß die Musik zu den genußreichsten Dingen gehört, sowohl allein als in Verbindung mit Gesang.« Auch Cramer weist nach, daß die Trennung der Musik vom Wort in die Zeiten des Verfalls fällt. Eine andere, weniger allgemeine, aber namentlich Athen treffende Verderbnis der Musik entstand dadurch, daß sie ihre bildende Selbständigkeit und damit zugleich ihre sittliche Kraft verlor; und statt daß sie einem ernsten und frommen Gedichte Töne lieh und mit dem ermunternden und warnenden Wort innig vereinigt war, zum Mittel oder zur dienenden Begleiterin szenischer Darstellung herabsank. Plutarch sagt aus-

drücklich: Die älteren Griechen wußten nichts von Theatermusik, und ihre musikalische Kenntnis bezog sich auf die Verehrung der Götter und die Bildung der Jugend. Zu seiner Zeit habe jedoch das Gegenteil stattgefunden. Allerdings ist Grasberger der Meinung, daß 540 v. Chr. wenigstens bei den pythischen Spielen Apollons Kampf mit dem Drachen Python mittels bloßer Instrumentalmusik und ohne Text aufgeführt worden sei. Maximus Tyrius sagt, die alte Muse der Athener habe in ländlichen Chören der Knaben und Männer bestanden, weil sich aber die Seele hiervon zu einer Kunst unersättlicher Anmut in szenischen und theatralischen Darstellungen gewandt habe, so sei dies der Anfang der Verderbnis für den Staat selbst geworden. Ebenso wurde die Musik auch dazu erniedrigt, die eigene Geistesleerheit, Ungebildetheit und den Mangel an Unterhaltung zu verdecken und einen süßlichen Zeitvertreib zu gewähren, wodurch besonders die Flötenspielerinnen zu großem Ansehen gelangten. Noch tiefer sank die Musik, als sie später, ganz vom Geleit der Worte entbunden, nur zum entnervenden Spiel unbestimmter Anmut und Reize wurde. Erwähnt sei noch, daß die Kyniker die Musik überhaupt bekämpften und ihren Wert herabzusetzen suchten. Sie wandten sich ebenso auch gegen die Geometrie.
Eine zweite Besonderheit der Musik lag darin, daß ihr ein außerordentlich großer Einfluß auf die Charakterbildung zugeschrieben wurde. Gerade aus diesem Grunde erfreute sie sich auch einer so hohen Schätzung für die Jugendbildung. Nach Ansicht der Griechen hatte ihre Musik eine direkte Einwirkung auf die Sittlichkeit, sie war das Mittel, die Gewalt der Leidenschaften zu zügeln und Mäßigkeit und Besonnenheit zu üben. Als Beispiel für den veredelnden Einfluß der Musik führt Aristoteles die großartige Wirkung der Gesänge des Olympos an, die die Seele begeistern und sittliche Gefühle erwecken. Die Musik war die Mutter aller Tugenden. Aus dieser Anschauung heraus ist es verständlich, daß Aristophanes die Meinung vertrat, daß ein Dieb milder bestraft werden müsse, wenn er nicht verstehe, die Zither zu spielen. Und daß Platon der Ansicht war, daß mit jeder Neuerung in der Musik auch eine Umwälzung des Staates verbunden sei. Die Musik träuft in die Seele, dringt im geheimen weiter, bestimmt allmählich das ἦθος, dann das Tun, macht ihren Einfluß auf den äußeren Verkehr und zuletzt auf die Verfassung, die Gesetze, das objektive Ethos geltend. So erklärte sich auch die Erzählung von den Kynäthensern, die zu den Arkadiern gehörten. Sie vernachlässigten die Musik, verwilderten und verfielen in eine solche Lasterhaftigkeit, daß sie von ganz Hellas verachtet wurden. Man reinigte sogar die Städte feierlich, welche ihre Gesandten betreten hatten. Polybius leitete die gänzliche Verwilderung der Kynäthenser ausdrücklich von ihrer Vernachlässigung der Musik her. Den höchsten Einfluß hatte die Musik auf die Erziehung — nach der Ansicht Platons in seiner Politik —, wenn der Gesang mit Tanz verbunden ist. Die Verbindung von Tanz und Musik erschien Platon deshalb so vorteilhaft, weil

die Jugend den Trieb habe, mit dem Körper und der Stimme nie Ruhe zu halten. In der Verbindung des Tanzes mit Musik oder in der Aufführung von Chören beruht daher nach Platon im höchsten Grade die Erziehung zum Schönen und Anständigen.

Zum Schlusse sei noch erwähnt, daß die Pythagoreer der Musik eine außerordentlich starke charakterbildende Wirkung zuschrieben. Es gab in ihrer Schule Gesänge gegen Leiden des Gemüts, gegen Niedergeschlagenheit und Gewissensbisse, gegen Affekte, Erbitterung und Zorn, gegen Lüste und Begierden. Abends vor dem Schlafengehen reinigten sich die Schüler durch Gesänge von den Leidenschaften des Tages, und nach dem Aufstehen am Morgen sollten Gesänge die nächtliche Verschlafenheit und Verdrossenheit verscheuchen.

Eine dritte Eigentümlichkeit des athenischen Musikunterrichts bestand darin, daß von der Jugend ganz allgemein das Spielen eines Instruments erlernt wurde. Dies geschah *nur* zu dem Zweck, um eine Begleitung zu den Dichterwerken zu haben. Sokrates hielt diesen Teil des Musikunterrichts für so wichtig, daß er noch in späterem Alter beim Lyraspieler Konnos Unterricht nahm und zum Kitharaspieler Lampros in die Schule ging, weil er der Ansicht war, es sei besser, die Musik spät als gar nicht erlernt zu haben. Lyra und Kithara waren die beiden Instrumente, welche die Kinder schon frühzeitig spielen lernten. Dieser Unterricht begann anscheinend gleich nach dem ersten Leseunterricht. Beide Instrumente, von denen die Kithara das kunstreichere war, waren Saiteninstrumente. Das entscheidende Moment für ihre Bevorzugung gegenüber den Blasinstrumenten war, worauf wir bereits hindeuteten, die Möglichkeit, das Saitenspiel mit Gesang zu begleiten, d. h. in der Verbindung von Musik und Poesie.

Von den Saiteninstrumenten war die Lyra das älteste. Sie hatte ursprünglich nur 4 Saiten, nach Pindar erhielt sie durch den Lesbier Terpandros etwa im 7. Jahrhundert v. Chr. 7 Saiten. Die Kithara unterschied sich von der Lyra hauptsächlich durch den hohlen Resonanzboden, über dem die Saiten liefen. Die Kithara bestand aus diesem hohlen Boden, zwei sich daraus erhebenden, nach oben zu gleich Ochsenhörnern gekrümmten Seitenstücken und einem Querholz zwischen beiden, woran die Saiten befestigt wurden. Die Leier wurde mit beiden Händen gespielt, von jeder Seite eine, oder mit einem Plektron, einer Schlagfeder, in der einen Hand und mit den Fingern der anderen. Platon gestattete in seinem Idealstaat sowohl Lyra als Kithara. Aristoteles lehnte die kunstreichere Kithara als Virtuoseninstrument ab. Überhaupt verurteilten die Griechen das Virtuosentum in der Musik. Sie schätzten nur die einfache Musik, die keine zu große Kunstfertigkeit erforderte, sie waren aller Künstlichkeit, Fertigkeit, Mechanisierung abhold. Es war nicht darauf abgesehen, die Kinder zu Virtuosen in Gesang und Kitharaspiel zu erziehen. Das Virtuosentum fanden die Griechen banausisch. Musikunterricht dieser Art sei

kein allgemeinbildender, an die Stelle der sittlichen Wirksamkeit trete das Staunen über die überwundenen Schwierigkeiten. Die Schnörkel, Triller und Kadenzen, wie die Schule des Phrynis sie aufgebracht habe, nennt Aristophanes eine Entehrung der Muse. Aus diesem Zusammenhang heraus erklärt sich die Erzählung des Plutarch von dem jungen Alexander. Er habe sich so vortrefflich auf das Saitenspiel mit Gesang verstanden, daß sein Vater Philippos ihm, als er einst bei einem Mahle sehr kunstreich spielte, die Worte zurief: Schämst du dich nicht, so trefflich zu spielen? Platon tadelte ausdrücklich Lieder und Gesänge, die von vielstimmigen Instrumenten begleitet und in allen Tonarten gedichtet waren. Auch sein Ideal war die Einfachheit in der Tonkunst. Aristoteles berichtet, daß man in Griechenland alle Instrumente, die eine große Fingerfertigkeit erfordern, abgeschafft habe, weil man ihre schädliche Wirkung erkannte.

DAS LERNEN

EINE MELANCHOLISCH-MUSIKALISCHE BETRACHTUNG

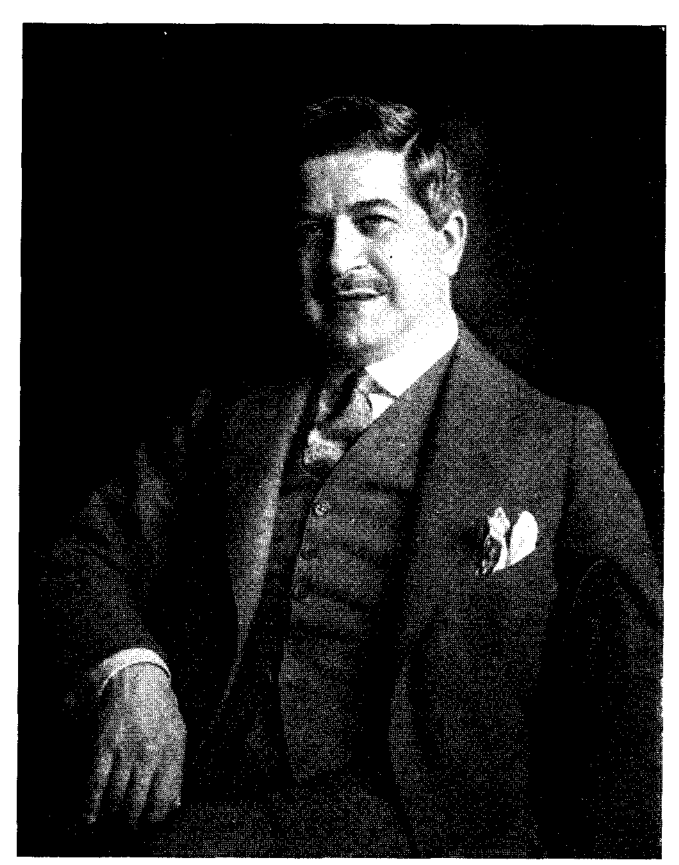
VON

WALTHER HIRSCHBERG-BERLIN

Noch am Grabe pflanzt er — die Hoffnung auf.
Schiller

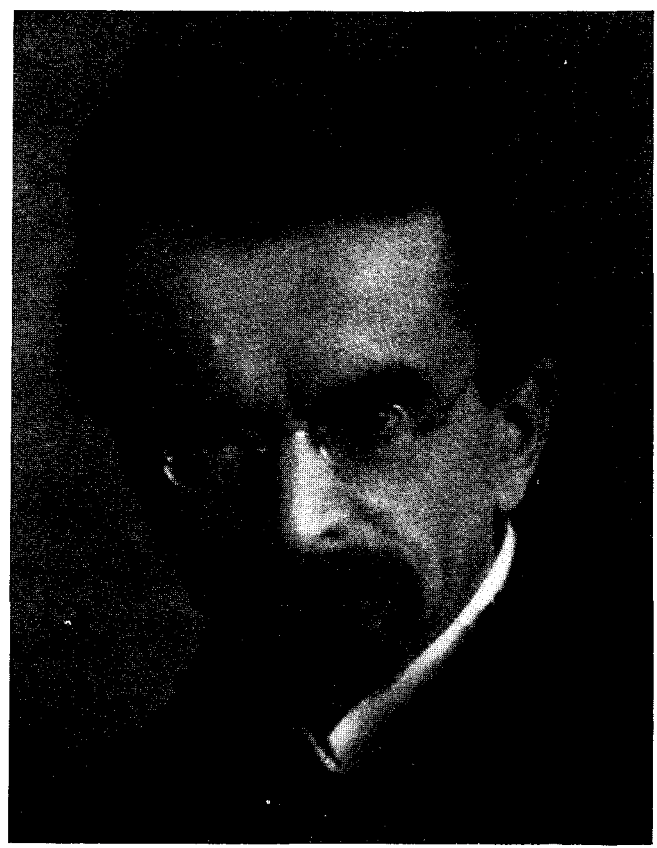
Es gilt umzulernen über — das Lernen. Nicht über das sogenannte »mechanische« Sichaneignen, trotzdem auch hierbei der eigentlichen Begabung eine weit größere Rolle zufällt, als ihr gemeinhin zugestanden wird, sondern über das Lernen in künstlerischen Dingen und vielleicht am meisten über das musikalische Lernen. Oder scheint es mir nur so, weil mir das Gebiet der Musik am nächsten liegt? Jedenfalls will ich dorther meine Beispiele nehmen. *Beethovens* berühmter Lehrer *Albrechtsberger*, der tief an das Lernen glaubte, warnte die Mitschüler seines genialen Zöglings vor dem Verkehr mit ihm durch die überlieferten klassischen Worte: »Gehn Sie nicht mit dem um! Der hat nichts gelernt!« *Bach* wehrte Lob, das ihm gespendet wurde, mit Aussprüchen des Inhalts ab, daß nur der *Fleiß* ihn vor anderen auszeichne. Noch am Rande des Grabes beabsichtigte *Schubert* die Unterweisung eines trockenen Theoretikers in der Kompositionslehre aufzusuchen. Sie überschätzten in grotesker Weise das Lernen.

Aber der Irrtum ist allgemein. Es ist ganz seltsam zu beobachten, wie wenig Menschen überhaupt skeptisch über das Lernen denken, während sie doch auf Schritt und Tritt zu dieser Erkenntnis geführt werden müßten. Als ob es ginge, aus nichts etwas zu machen, oder »mit drei Würfeln neunzehn zu werfen.«



Suse Byk, Berlin

Artur Schnabel



Schieweck, Nordhausen

Hermann Stephani

Gerade die Begabteren halten mit zähester Energie am Irrtum fest. Das Typische ist, daß Hoffnungen genährt werden, die von vornherein in keiner Weise im Maß des Talents begründet sind. Ja, *der übertriebene Glauben an das Lernen ist die eigentliche Lebenslüge der Menschen.* Eine magische Kraft scheint ihr innezuwohnen, die den Blick vor allem Entgegenstehenden verschließt. Die klare Selbsterkenntnis muß das Schwierigste sein, die Überwindung der Scheu, sich wehe zu tun, sich einzuordnen, seine Grenzen zu respektieren, den Marschallstab aus dem Tornister herauszutun, wenn es notwendig ist.

Was ist in der Kunst zu erlernen oder in entscheidender Weise zu entwickeln? Vielleicht die Technik, das Handwerk, Routine, Sicherheit. Doch hier stock' ich schon. *Mozart, Schubert, Mendelssohn, Schumann* treten uns bereits in ganz jungen Jahren auch in technischer Hinsicht als fertige Meister entgegen. *Mendelssohn* hat die künstlerische Höhe seiner mit 17 Jahren geschriebenen Sommernachtstraum-Ouvertüre nur selten im Leben wieder erreicht. Ein so vollkommenes Lied wie der »Erlkönig« des achtzehnjährigen *Schubert* aber war überhaupt nicht zu übertreffen. Hundert Beispiele könnten uns darüber belehren, daß auch das technische *Ingenium* angeboren sein muß, und daß es sich bei den Nachschaffenden dabei nicht anders verhält als bei den Schaffenden selbst. Doch dem sei, wie ihm wolle. Fest steht, daß auf *technischem Gebiet* dem Lernenden noch am ehesten goldene Früchte winken.

Das Technische ist aber in keiner Kunst das Wesentliche. Seine Beherrschung muß sicherster Besitz sein, aber als conditio sine qua non, als Grundpfeiler, auf dem das Gebäude des Kunstwerks erst aufzurichten ist. Rührend aber ist es zu sehen, was alles für erlernbar gehalten wird, nämlich schlechthin *alles*, das Technische sowohl wie das eigentlich Künstlerische, das *Geistig-Seelische* der Kunst. Dies ist der Kern des tragischen Irrtums. Es fehlt der Blick, der eingewurzelte Instinkt dafür, daß alles *Entscheidende*, alles Persönliche, alles, worauf es wahrhaft ankommt, nicht durch Fleiß allein zu erringen ist. Abgesehen davon, daß das Lernen, soweit es produktiven Nutzen trägt, sich zumeist in ganz anderen Bahnen vollzieht, als es bei oberflächlicher Betrachtung scheint und daß es dem beamteten Lehrer nur selten beschieden ist, einen Schüler wirklich künstlerisch zu bereichern, ist an ein geistig-seelisches Lernen überhaupt nur zu denken, solange die innere Entwicklung eines Menschen nicht abgeschlossen ist. Hat man sich aber gefunden, ist man — und wie bald ist es oft der Fall — »geworden, der man ist«, so ist dem eigentlichen Lernen ein Ziel gesetzt. Die Lebensbahn eines Künstlers gleicht im allgemeinen allem anderen eher als einem steten Anstieg. Bei *Schumann* mag die offenkundige Rückentwicklung durch sein Leiden bedingt gewesen sein, aber war nicht auch *Mendelssohn* (und vielleicht auch *Chopin*) am Ende seines kurzen Lebens fast weiter vom Ziele entfernt, als im Jünglingsalter? Gewiß ist das Leben die große Lehrmeisterin des Menschen und des Künstlers, aber

auch das Erleben*können* ist eine Fähigkeit, und ein Funke kann nur zur Flamme werden, wenn eben ein Funke da ist. Dies ist der Sinn von *Pauline Viardots* schönem Ausspruch, daß es keine guten Lehrer, sondern nur gute Schüler gibt. Was den einzelnen nützlich werden kann, ist individuell verschieden. Liebe und Haß, Zustimmung und Widerstand gegen eine entgegentretende Erscheinung können befruchtend wirken, Vorbedingung aber ist immer, daß das Erdreich selbst fruchtbar ist. Einer lediglich *gewollten* Beeinflussung unterliegt die menschlich-künstlerische Potenz nur in geringem Maße.

Das Lernen in künstlerischen Dingen ist (soweit es über das Elementarste hinausgeht) ein Lernen*können*, d. h. *selbst eine Begabung*, die neben der Erlebnisfähigkeit die Energie des Fleißes, eine kritische Einsicht und in vielen Fällen auch ein gutes Gedächtnis zur Voraussetzung hat. Betrachtet man das Lernen als Exponenten der Begabung und des Fleißes, so erfaßt man seinen Charakter am klarsten. Im allgemeinen verändert sich das *Niveau* der künstlerischen Leistungen eines Menschen selbst innerhalb geraumer Zeitspannen viel weniger, als allgemein angenommen wird, ein Satz, dessen Richtigkeit alle Berufskritiker zugeben werden. Es gibt aber tatsächlich auch *Entwicklungsfälle*, d. h. Fälle, die nicht nur dem »Gesetz der Umwandlung« gehorchen, sondern bei denen auch noch im reifen Alter ein unleugbarer *Fortschritt* zu konstatieren ist. Die *Entwicklungsfälle* aber sind, wie die Erfahrung lehrt, die hier so gern übersehen wird, die eigentlichen *Ausnahmefälle*. Sie sind es zugleich, die immer von neuem den Glauben an das Lernen stärken und stützen. Man würde sich moralischer vorkommen und mehr innere Befriedigung empfinden, wenn man zugunsten der Kraft des Lernens und der Belohnung des Fleißes schriebe, aber man ist ehrlicher und aufrichtiger, wenn man Illusionen zerstört, die sich nicht aufrechterhalten lassen. Das Leben verfährt übrigens in diesem Punkt selbst unmoralisch. Es leiht nicht nur im allgemeinen gerade denen seinen Beistand, die den Glauben an sich besitzen, der oft nur ein Glauben an das Lernen, an das Späterbessermachen ist, sondern es läßt darüber hinaus Talente geringeren Grades nur dann zur vollen Entfaltung und Auswirkung gelangen, wenn ihnen die Einsicht über Grad und Stärke der Begabung *fehlt*, während Talente, die sich richtig einschätzen, oft verkümmern, weil sie sich immer an ihrer eigenen Unzulänglichkeit stoßen.

Goethes »Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen«, *Fischarts* »Arbeit und Fleiß, das sind die Flügel, so führen über Strom und Hügel«, *Schumanns* »Durch Fleiß und Ausdauer wirst du es immer höher bringen« und »Es ist des Lernens kein Ende« sind schöne Sätze, aber sie treffen nur bedingt zu. »Genie ist Fleiß« jedoch ist (soweit sie wörtlich verstanden wird) eine häßliche Sentenz, denn sie degradiert obendrein das Genie. »Es irrt der Mensch, so lang' er strebt«, dabei wird es bleiben müssen.

Die Überschätzung des Lernens ist ein unschädlicher und ungefährlicher Irrtum, wenn er nicht mit allzu geringem Selbstbewußtsein und demzufolge mit

leichter Beeinflußbarkeit Hand in Hand geht. Die klare Erkenntnis, die Weisheit der Resignation in der Lernfrage macht gewiß nicht glücklicher, aber sie kann hieb- und stoßfester machen, weil sie vor Enttäuschungen zu bewahren vermag. Man tauscht für Hoffnungsfreudigkeit ein Wissen um das Wissen ein, ein schlechter Ersatz für solche, denen gefestigte Hoffnungslosigkeit keine erträgliche Lebensbasis ist. Den meisten aber wird auch die Kunde von der Problematik des Lernens nichts anhaben können, denn sie werden sie nicht zu glauben — *lernen.*

KÖPFE IM PROFIL

XVIII *)

ARTUR SCHNABEL — HERMANN STEPHANI — OTTO ERHARDT

ARTUR SCHNABEL

VON

HUGO LEICHTENTRITT-BERLIN

Siebenundzwanzig Jahre mag es her sein — ich war damals, gegen 1900, ein junger Student in Berlin —, als eines schönen Tages Max Friedlaender in seinem Beethoven- und Schubert-Kolleg einen schmächtigen Jüngling uns vorstellte, namens *Artur Schnabel* aus Wien. Selbiger Schnabel unterstützte den Vortragenden am Klavier, begleitete Schubertsche Lieder und spielte Stücke von Beethoven in einer so grundmusikalisch schlichten und natürlichen, aber doch so außerordentlichen Art, daß er uns angehenden Musikern und Musikgelehrten sofort imponierte. Ein paar Tage darauf ging ich nach dem Tiergarten; unterwegs, auf dem Lützowplatz, mitten auf dem Fahrdamm, stand festgewurzelt wie ein Verkehrsschutzmann von Anno 1927 ohne Furcht vor Karambolage unser Artur Schnabel, ein Musikstück in der Hand, das er aufs eifrigste las, ohne sich im geringsten um die Störung des »Verkehrs« zu kümmern, die sein musikalisches Studium verursachte.

Diese beiden frühesten Eindrücke sind bestimmend geworden für das Bild, das ich mir von Artur Schnabel bis zum heutigen Tage gemacht habe. Sein »Profil« als Spieler war, wenn ich zurückblicke, schon damals völlig deutlich, und sehr ähnlich den Zügen, die später den gereiften Künstler auszeichneten. Das Profil noch deutlicher zu machen, diente Artur Schnabels erstes Berliner Konzert, das in eben jene Tage fiel, und dem ich als neugewonnener Schnabel-Bewunderer im Bechstein-Saal natürlich beiwohnte. Beethoven und Schubert standen, wenn ich mich recht erinnere, wiederum im Vordergrund jenes Kon-

*) Köpfe im Profil siehe auch Heft XVI/4, 5, 7, 8, 11; XVII/1, 2, 5, 9, 11; XVIII/2, 4, 7, 10; XIX/1, 5, 8.

zerts, das Schnabels Ruhm begründete und dazu beitrug, ihn dauernd in Berlin heimisch zu machen. Von seiner Kindheit, seinem Bildungsgang ist mir nur bekannt, daß er aus Österreich stammt, von Meister Leschetizky in Wien ausgebildet wurde und als sehr frühreifer junger Künstler von seinem Lehrer entlassen wurde. Von Anfang an wußte der junge Schnabel sich den Respekt der Berliner Kritik und sehr schnell auch die Liebe und Anhänglichkeit des Berliner Publikums zu erobern. In ganz kurzer Zeit war er in den Berliner musikalischen Kreisen allgemein anerkannt, nicht in der Art eines Wunderknaben, sondern als reifer, ernsthafter Künstler von hohem Rang. Ich erinnere mich nicht, daß er jemals jenen Kampf mit der Berliner Kritik auszufechten hatte, der so manchen anderen bedeutenden Künstlern Jahre ihres Lebens verbitterte, — daß er unter den Launen des Publikums zu leiden hatte: Kurz, er erschien allen, die seinen raschen und anscheinend mühelosen Erfolg beobachteten, als ein verwöhnter Liebling des Glücks.

Rückblickend auf die eben geschilderten frühesten Begegnungen mit Schnabel erkenne ich, daß schon damals in dem 17—18jährigen alles dasjenige ausgeprägt und charakteristisch dastand, was späterhin Schnabels Künstlerschaft und Ruhm ausmachte. Er hat als Spieler nicht solche Wandlungen, Irrwege durchlaufen, wie andere große Vortragskünstler; er hat sich in der einmal eingeschlagenen Richtung dauernd aufgehalten. Wohl aber ist er auf seinem Wege immer vorwärts gekommen, immer höher gestiegen, hat er seinen Horizont erweitert, ist er zu einer Vollendung seines Stiles gelangt.

Schnabels Künstlerschaft ist nicht so sehr auf Universalität, Breite, Größe gestellt, als auf Vertiefung und Vollendung. Er spielt nur wenige Komponisten, gibt nur jenen Ausschnitt aus der großen Klavierliteratur, der seinem eigentümlichen Temperament, seinem scharf geprägten geistigen Wesen gemäß ist. Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms sind in der Hauptsache seine bevorzugten Meister; Bach, Mozart sind seltenere Gäste bei ihm, und von den allgemeinen Favoriten Chopin und Liszt hält dieser geborene Pianist sich merkwürdigerweise in der Öffentlichkeit fast ganz fern, auch die Debussy- und Skrjabin-Schwärmer kommen bei ihm nicht auf ihre Kosten. Diesem vollendeten Ausdeuter der deutschen Romantik liegt die slawische und romanische Ausprägung der musikalischen Romantik ferner.

Als reichen Ersatz für diese Beschränkung des Stoffes gibt Schnabel eine Vertiefung, Vollendung, eine aufs einfachste zurückgeführte, im wahrsten Sinne des Wortes »Verklärung« bringende Klarheit der Gestaltung und des Ausdrucks, die in solchem Grade ganz selten und darum besonders wertvoll ist. Man übertreibt nicht, wenn man feststellt, daß seit Busonis in der Geschichte des Klavierspiels berühmter Liszt-Jahrhundertfeier 1911, seit seiner einzigartigen, wenn schon der Nachahmung und auch der Nachfolge kaum zugänglichen Bach- und Mozart-Wiedergabe nichts derartig Packendes, Monumentales, geistig Beherrschtes und Überzeugendes gehört worden ist, wie Schnabels

Beethoven-Huldigung durch den Vortrag der sämtlichen 32 Sonaten, in acht Programmen, im Winter 1927. Schnabel vertritt ein von Busoni grundverschiedenes Kunstideal. Das merkwürdig verwickelte Gemisch der mannigfaltigsten, widerspruchsvollsten und scheinbar einander ausschließenden Züge bei Busoni, das oft irrational Erscheinende, Faszinierende, Phantastische, Faustische, oft willkürlich Anmutende und doch im höchsten Grade Zwingende von Busonis Kunstübung, die ohne Beispiel dastehende Verbindung von Architektonischem und Malerischem, von strengster Logik und romantischen, impressionistischen Zügen, von Gotik und 20. Jahrhundert bei diesem gewaltigen Künstler: all dies findet bei Schnabel keine Parallele.
Viel leichter durchsichtig erscheint Schnabels Kunst auf den ersten Blick. Keine Paradoxe trüben ihre Klarheit, und in ihrer Natürlichkeit erscheint sie so einfach, daß nur wirkliche Kenner zu ermessen imstande sind, welch ein Aufgebot von Kunst notwendig ist zum Aufbringen dieser höchsten Schlichtheit und Natürlichkeit. Bizarres, gesucht Absonderliches, Übertreibungen irgendwelcher Art, Gewaltsamkeiten, in unserem sensationswütigen Zeitalter so hoch im Kurse, finden keinen Platz in Schnabels Kunstübung. Mit seiner eigenen Persönlichkeit hinter das Kunstwerk zurückzutreten, jeder Aufdringlichkeit bar, peinlich vermeidend, sich selbst zu inszenieren, nur bestrebt, als Diener am Geist, als inspirierter Jünger und Priester die Botschaft des Meisters, ja darüber hinaus die Heilsbotschaft des Mysteriums der ewigen Musik zu verkünden, so gemeinverständlich als möglich zu wirken, jede verdunkelnde Geheimnistuerei verachtend: so, scheint es mir, faßt Schnabel seine Mission auf. Eine merkwürdige Verwandtschaft zu Joseph Joachims adliger, hoheitsvoller, schlichter Würde tut sich hier kund. Der Gehalt der Schnabelschen Kunst wächst noch durch die Fülle ihrer Ausdrucksschattierungen, die vom einfach Heiteren, Zierlichen, anmutig Beseelten reicht bis zu den Schauern tiefster seelischer Geheimnisse, bis zu den Abgründen des Beethovenschen op. 106 und zu den überirdisch verklärten Tönen des op. 111. Andere mögen diesen oder jenen Einzelzug bei Beethoven in noch hellere Beleuchtung rücken, noch auffallender färben, mögen eine stürmischere Leidenschaftlichkeit, einen noch hinreißenderen Elan, eine noch stärkere dämonische Bizarrerie, einen noch feineren Lyrismus, eine subtilere Farbigkeit der Klanggebung ihr eigen nennen: in dem vollendeten Ausgleich aller Faktoren des Ausdrucks, der keinen einzigen ungebührlich beherrschend in den Vordergrund stellt, aber auch keinen verkümmern läßt, in diesem harmonisch abgestimmten, abgewogenen Ensemble der vielen Einzelzüge hat Schnabel zur Zeit nicht seinesgleichen. Dies macht die Eigenart, die geistige Größe seiner Erscheinung aus und befähigt ihn, den ungeheuren Empfindungs- und Ausdruckskomplex der Beethovenschen Klangwelt so überlegen und eminent überzeugend zu gestalten.
Wie sehr der Drang, stilgemäß musizierend das Kunstwerk zu erfassen, bei ihm das selbstherrliche Spielen mit dem Kunstwerk verdrängt, wie es die Lust

des großen virtuosen »Schauspielers« ausmacht, dies zeigt sich auch in Schnabels großer Vorliebe für die *Kammermusik*, für das *Begleiten zum Gesang*. Mit Alfred Wittenberg und Anton Hekking, später mit Flesch und Becker hat er viele Jahre hindurch regelmäßig Trio gespielt, und mit den berühmtesten Streichquartettgenossenschaften hat er die gesamte klassische und romantische Kammermusik mit Klavier gepflegt, mit besonderer Liebe, ja Leidenschaft und auch mit ganz besonderem Erfolg dieser Art des Ensemblemusizierens sich hingebend. Nicht nur in öffentlichen Konzerten, auch bei zwanglosem, improvisiertem, häuslichem Musizieren habe ich Schnabels außerordentliche Fähigkeiten als Kammermusikspieler oft in Bewunderung erlebt, am unmittelbarsten vielleicht, als er einmal mit Flesch und Genossen mein nicht gerade einfaches und anspruchloses Klavierquintett in erstaunlicher Weise vom Blatt spielte, im Augenblick das Wesentliche der musikalischen Struktur, den Stil des Werks, den ihm gemäßen Ausdruck erfassend, ganz zu schweigen von der erstaunlichen Fähigkeit des Lesens, der pianistisch glänzenden prima-vista-Darstellung.

Wieder anders erscheint er als Begleiter zum Gesang. Denkwürdige Erlebnisse sind mir jene köstlichen Stunden, in denen er im Verein mit seiner Gattin, *Therese Schnabel-Behr*, in die Tiefen der reinen, kostbaren Lyrik Schubertscher Gesangszyklen oder Schumannscher, Brahmsscher Lieder tauchend, in jene lyrische Wunderwelt mit erstaunlichster Feinfühligkeit sich einlebend, ein Muster unerhört vollendeten intimen Duettierens aufstellt, zu dem ihm allerdings eine Partnerin von der Musikalität, der geistigen und seelischen Tiefe, dem Stilgefühl und der Anschmiegsamkeit einer Therese Schnabel unentbehrlich ist.

So weit gesehen erscheint der Künstler Schnabel geladen mit »positiver« Elektrizität, gesegnet mit einem unzweifelhaften Plus. Aber auch seiner lichten, apollinischen Klarheit fehlen nicht die dunklen, geheimnisvollen, unheimlichen Hintergründe. Viel problematischer, das heißt undurchsichtiger, weniger harmonisch gelöst erscheint Schnabel als *Komponist*.

Vor vielleicht zwanzig Jahren überraschte der damals als Pianist schon vollgültige junge Schnabel seine Berliner Verehrer durch die Einladung zu einem Vortrag eines Klavierkonzerts und anderer kleiner Klavierstücke eigener Komposition. Man hörte eine sehr seriöse Musik, Schumannscher und besonders Brahmsscher Herkunft, fand dies bei ihm ganz natürlich, applaudierte ein wenig und ging ohne viel Aufregung über seine wohlgemeinten Versuche zur Tagesordnung hinweg.

Ein Jahrzehnt verfloß seitdem, da überraschte Schnabel die musikalischen Kreise wiederum mit neuen Kompositionen, jetzt völlig anderer Artung, überaus modern eingestellt, den fortgeschrittensten Bestrebungen eines Arnold Schönberg merklich angenähert. Absonderliche Gesänge wurden gehört, ein Klavierquintett, eine Anzahl Quartette, eine Klaviersuite, Klaviersonate,

eine kühne und unmäßig ausgedehnte Sonate für Violine usw. Jedesmal seither erneute Verwunderung der getreuen und getreuesten Anhänger, die verwirrt, ja bestürzt waren über so viel »Bolschewismus« bei ihrem gefeierten Liebling, der die deutschen Klassiker und Romantiker mit so viel Schönheit, Reinheit und Innigkeit spielte. Man verstand nicht, wie solche Extreme sich in einer Seele berühren und vermischen konnten. In der Tat scheint hier der »dunkle Punkt«, aber auch der Kernpunkt, das merkwürdige Problem der Persönlichkeit Schnabels zu liegen. Ich maße mir nicht an, hier mit wenigen Worten die Lösung dieses Problems zu geben, um so weniger, als ja Schnabel in seiner geistigen Entwicklung noch lange nicht als eine abgeschlossene Größe erscheint. Ich denke mir aber, daß er zu einem Ausgleich dieser scheinbar so klaffenden Gegensätze irgendwie einmal kommen wird, und in der Tat wird die spätere Wertung seiner Kunst davon abhängen, wie er die zwei Seelen in seiner Brust zur Einigung wird bringen können. So viel jedoch kann jetzt schon gesagt werden, daß der Komponist Schnabel den nämlichen hochstrebenden Geist, die nämliche reine künstlerische Gesinnung zeigt, wie der Pianist, nur in einer anderen Richtung sich auswirkend. Wer sich die Mühe nimmt, über den zu Anfang oft befremdlichen Eindruck sich in das Wesen dieser sicherlich absonderlichen und merkwürdigen Musik einzuleben, wird so manche Entdeckung machen, die durchaus nicht den »destruktiven Bolschewismus« bestätigt, sondern im Gegenteil eine oft erstaunliche, geistreiche, in ihren Verwicklungen schwer ergründliche Logik, die sich auf die Architektonik, die melodische Linienführung, die Rhythmik und Polyphonie erstreckt. Die beste Lektion wurde mir zuteil, als mir Schnabel am Klavier mit wenigen, aber überaus präzisen und sinnvollen Erklärungen seiner merkwürdigen technischen Methoden diese so kompliziert erscheinende Musik vereinfachte, dem Bewußtsein, der Empfindungssphäre des anderen erstaunlich anzunähern wußte und kraft seiner eindringlichen Interpretationskunst sofort Resonanztöne weckte.

Wie Schnabel als *Lehrer* sich betätigt, weiß ich nicht aus eigener Erfahrung. Ich habe niemals beobachten können, wie er lehrt, ich weiß nicht einmal, ob er ein Pädagoge aus Passion, ein »geborener« Methodiker und Lehrer ist. Chopin schrieb in einem Briefe von seinen Lehrern Zywny und Elsner, daß der schon ein großer Esel sein müßte, der bei solchen Meistern nicht viel lernte. Ob Schnabels Schüler sich in solchem Sinne äußern, weiß ich nicht. Wohl aber weiß ich, daß ein Jünger, der intelligent und vorgebildet genug ist, von Schnabel das Wertvollste lernen könnte, was man überhaupt lernen kann: die unbedingte Achtung vor dem Kunstwerk, das künstlerische Gewissen, das Verantwortungsgefühl, das nimmermüde Streben nach Vollendung, das Wesen der Stilreinheit, das Geheimnis der so schwierigen Schlichtheit und Unaffektiertheit, die Verachtung aller eitlen Pose: kurz, das Ethos der Kunst. Daneben wird von der gereiften Erfahrung, dem durchgebildeten Kunstverstand seines

Meisters ein fähiger Schüler auch in den Griffen des Handwerks, den Elementen wie der Feinmechanik des Klavierspiels aufs stärkste profitieren können.
Letzthin hat Schnabel mit all dem Ernst, der eindringlichen Tiefe seines Wesens sich ein neues Gebiet erobert. Er veranstaltet eine neue *Ausgabe der Beethovenschen Klavierwerke* in der Ullsteinschen »Tonmeister-Ausgabe«. Die erste Hälfte der Sonaten bis zu op. 28 liegt schon vor. Der Wert dieser neuen Ausgabe liegt darin, daß sie uns Beethoven zeigt, wie ihn der beste Beethoven-Kenner und Interpret unserer Zeit auffaßt. Jeder Musiker, der ernsthaft an das Studium einer Beethoven-Sonate herangeht, wird nunmehr mit dem größten Gewinn für sich prüfen können, was Schnabel ihm zu raten hat. Diese Ratschläge sind mit schlichtester Sachlichkeit und prägnanter Kürze gegeben, jede Vordringlichkeit peinlich vermeidend. Die Fülle von Nachdenken, reifem Urteil und erstaunlicher Sachkenntnis in ihnen enthüllt sich allerdings erst beim praktischen Gebrauch, nicht beim ersten Durchblättern. Die neue Schnabelsche Ausgabe macht die meisten der viel zu vielen frisierten Beethoven-Ausgaben überflüssig, wegen ihrer eminenten Sachlichkeit und bewundernswert sicheren Stilerkenntnis. Sie ist eigentlich unentbehrlich neben den Urtext-Ausgaben.
Wer Schnabel als Künstler schlechthin und als Musiker im besonderen erkannt hat, wird mit ziemlicher Sicherheit auf sein Profil als bürgerlicher Zeitgenosse, als Mensch im häuslichen Familienleben schließen können. Alles um ihn ist wohl fundiert, nichts ist phantastischer, leichtsinniger Lebensauffassung überlassen; keine Spur von vagabundierendem Zigeunertum, von »genialer« Sorglosigkeit und Unordnung in seinem kultivierten, wohlgeordneten Leben. Das behaglichste Hauswesen umfängt ihn, betreut von der sorgsamsten, liebevollsten Gattin, der verständnisvollsten Lebensgefährtin, belebt von begabten Kindern, geschmückt von vielerlei Zieraten alter Kultur. Eine große Bücherei erlesener Werke legt Zeugnis ab von weitschweifenden geistigen Interessen, von tiefer, echter Bildung, von Versenken in Poesie, Kunst, Geschichte, Philosophie. Jeder Besuch bei ihm ist wertvoll und anregend, ob man ihn allein antrifft oder in einem Kreise erlesener, geistig und menschlich bedeutender Freunde. Die Lust des Hausherrn, seine Art der Entspannung und Erholung ist ein stundenlanger Disput über Dinge der Kunst, des Lebens mit Gegnern, die so anstrengendem geistigen Sport gewachsen sind. Denn nicht leicht ist es, mit Schnabel zu disputieren, und wer ihm gegenüber standhalten will, muß wohl gewappnet sein mit gründlicher Sachkenntnis, mit schneller und beweglicher Rede, mit den feinen Künsten der Argumentierung. Wie dieser Disput für den Gast auch ausgehen mag, immer, auch als Geschlagener wird er einen Gewinn nach Hause tragen von der geistigen Gemeinschaft mit einem großen Künstler, einem bedeutenden, charaktervollen Menschen, den bei allem berechtigten Selbstbewußtsein eine wohltuende Schlichtheit und Bescheidenheit ziert.

HERMANN STEPHANI

VON

OTTO ZUR NEDDEN-PFORZHEIM

Dem Schöpfer vieler schöner und bedeutender Kompositionen, dem Erfinder der Einheitspartitur, dem Verfasser mehrerer grundlegender wissenschaftlicher Werke auf dem Gebiet der Musikpsychologie und schließlich dem erfolgreichen Bearbeiter der Weberschen »Euryanthe« und zweier Händel-Oratorien sollen diese Zeilen gewidmet sein. In der Tat sind die Kunst- und Wissenschaftsgebiete, auf denen sich Dr. *Hermann Stephani*, derzeitiger Universitätsmusikdirektor und Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Marburg, betätigt hat und betätigt, außerordentlich vielseitig. Wir schätzen in ihm eine jener starken Doppelbegabungen, deren Produktionsdrang sich ebensosehr nach der künstlerischen wie nach der wissenschaftlichen Seite ausgelebt hat. Sein Wesen kann man nicht in eine bestimmte Persönlichkeitskategorie einordnen, es ist nur aus der Summe des auf den verschiedensten Arbeitsgebieten Geleisteten zu erfassen.

Wir möchten an erster Stelle Stephani als *Komponisten* zu würdigen versuchen. Ältester wie neuester Kunst aufgeschlossen, in seiner Jugend aber begeisterter Vorkämpfer der neudeutschen Richtung, hat Stephani sich mit Vorliebe kompositorisch in deren Bahnen bewegt, gleichzeitig jedoch aus allen bisherigen Stilperioden starke Anregungen gewonnen und in sein eigenes Schaffen verarbeitet. Heben wir aus den bisher vorliegenden 39 Opuszahlen hervor, was uns allgemeiner Beachtung besonders wert erscheint.

Da wäre zunächst das Opus 5, eine quellfrische, melodiereiche Festouvertüre in E-dur für Orchester, entstanden um 1900. Sie erfreut durch klaren Satzbau und geschickte Themenverarbeitung. Das Vivo in der Mitte, freudig und feurig, strömt jugendliche Schwungkraft aus, während das Maestoso zu Anfang und zu Schluß den festlichen Charakter trefflich spiegelt. Opus 12 ist eine große Fuge in c-moll mit mehreren Themen (Kistner & Siegel). Von Opus 13 ab überwiegt das Schaffen für Chor und Liedgesang. Die neue Bewegung einer Erziehung der Jugend zu polyphonem Singen, die jetzt in voller Blüte steht, inaugurierte Stephani mehr als ein Jahrzehnt vor Jöde und Hensel schon 1909 mit seinen frischen, lustigen 75 Kanons für Schule und Haus (Breitkopf & Härtel). Op. 18 Nr. 10, »Herr, du Hort« für Chor und Streichorchester, baut sich in großzügiger strophischer Melodik auf. Nachdrücklichst hingewiesen sei auf Opus 19, »Vom Scheiden«, 5 Gesänge für mittlere Stimme, mit der wirkungsstarken Ballade »Der Triumph des Lebens«, sowie auf die musikalisch wie literarisch gleich wertvollen Fritz Erdner-Lieder Opus 20. Insbesondere diese Sammlung enthält eine ganze Reihe sehr feinsinniger und stimmungsgesättigter Schöpfungen, so die tief erfühlte »Letzte Lebenskunst«, die Impression »Wintertag«, die Goldsucherballade »Alaska«, das feurige »Oster-

gewitter«, die in Todesahnung erzitternden Gesänge Nr. 5—7 und das ins Große mündende Gebet Nr. 10. Einen Volltreffer auf dem Gebiet des Chorschaffens bedeutet alsdann der »Herbstwald« für 4—8stimmigen Chor und Orchester, op. 21, vom März 1910, in dem wir abermals Fritz Erdner und Stephani zu fruchtbarer gemeinsamer Arbeit vereint finden. Der 8stimmige »Dankgesang« op. 22 (November 1911) kündet von der Überwindung erschütternder persönlicher Erfahrungen. In den Kriegsjahren entstanden die packenden Lieder und Chöre op. 23—27, u. a. die Vertonung der Erdnerschen Dichtung »Heilige Saat« (für gem. Chor und Orchester), lebendigste Ergriffenheit von Deutschlands Geschick zum mystischen Ausdruck bringend. Die Wärme der Empfindung hebt diese Werke hoch über eine nur zeitliche Bedeutung hinaus. Etliche davon erschienen erstmals im »Kunstwart«. »Kinderland« op. 30, zwanzig, teils innige, teils humoristische Gesänge aus der Kinderwelt, wurden von Hans Joachim Moser im »Türmer« in die Öffentlichkeit eingeführt. — Opus 33 bietet fesselnde Beiträge zur gegenwärtigen liturgischen Bewegung. Opus 34 sind zarte Frauenchöre, op. 36 zwölf geistliche Gesänge, op. 37 Zinzendorf-Lieder, op. 38 vaterländische Chöre.

Soweit der Komponist Stephani. Hiernach möchten wir zunächst des Erfinders der *Einheitspartitur* gedenken. Seit dem Jahre 1900 ist Stephani um eine vereinheitlichende Notierung für Orchesterpartituren bemüht. Im Gegensatz zu den durch Stephani angeregten Bestrebungen eines Schillings, Weingartner und Capellen von 1907, eines Giordano von 1909, in denen eine nur teilweise Reform der Partitur gewagt wurde, ist es Stephani gewesen, der von Anfang an die volle und letzte Konsequenz gezogen, der unbedingte Einheitlichkeit in Schlüssel (𝄞 mit Oktavmarken) und Stimmung (in c) gefordert und 1905 verwirklicht hat. »In den Stimmheften werde die bisher übliche Aufzeichnung beibehalten«, schreibt Stephani; »für Partituren aber gelte: Unisono fürs Ohr — Unisono fürs Auge! Müssen den Schwierigkeiten des Lesens Musiker allzeit gewachsen bleiben, so wird doch das Prinzip des kleinsten Kraftmaßes hier wie überall seinen Wert behaupten und die Forderung nach Logik, Anschaulichkeit und Eindeutigkeit den Sieg behalten. Allen ernst nach Vertiefung ihrer musikalischen Einsicht strebenden *Laien* gilt es, kürzeste Wege zu den Meisterwerken unserer Tonkunst zu bahnen.« — »Die Sache ist so gut und einfach,« rief Willy Pastor in der »Zukunft« aus, »daß sie unmöglich Erfolg haben kann« — und er hat fürs erste Vierteljahrhundert recht behalten. Die chinesischen Zöpfe schlagen dem Partiturleser nach wie vor ums Gesicht.

Wir gehen zu einer kurzen Besprechung der *wissenschaftlichen* Werke Stephanis über. Als Schüler von Theodor Lipps, bei dem er in München promovierte, hat er sich hauptsächlich der Musikpsychologie zugewandt. In Frage kommen drei Werke: »Das Erhabene in der Tonkunst und das Problem der Form« (1903 und 1907), worin, parallel zu Kants Allgemeingesetz auf

ethischem Gebiet, zum ersten Male das ästhetische Allgemeingesetz gefunden und formuliert ist, »Der Charakter der Tonarten« (Regensburg 1923) und »Grundfragen des Musikhörens« (Leipzig 1926). Was wir über Stephanis starke Doppelbegabung als Künstler und Gelehrter eingangs gesagt haben, ist bei der Beurteilung dieses Teiles seines Schaffens von ganz besonderer Bedeutung. Im Gegensatz zu so manchem trockenen Gelehrtengebaren sind seine Arbeiten von einem künstlerisch erleuchteten Geist geschrieben, versanden niemals im rein abstrakt Wissenschaftlichen, sondern dringen auf den seelischen Anteil der Musik als einer Kunst unmittelbarer Gefühlsoffenbarung. Auf der anderen Seite verraten sie doch in jeder Zeile den durch und durch sattelfesten und exakten Wissenschaftler, dem ein Fehler nachzuweisen nicht leicht fallen dürfte. Als besonders aktuell dürfte die Schrift über den Charakter der Tonarten angesehen werden. Stephani beleuchtet das schwierige Problem historisch, physikalisch und psychologisch derart umfassend, daß von einer grundlegenden Arbeit gesprochen werden darf, an der keiner, der sich mit dem Thema auseinandersetzen will, vorüber kann. Entfernt verwandte Gebiete berühren seine »Grundfragen des Musikhörens« (Breitkopf & Härtel), deren Grundgedanke sich in dem Goethe-Wort zusammenfassen läßt: »Der Mensch erfährt und genießt nicht, ohne zugleich produktiv zu werden.« Bewundernswert auch hier, wie Stephani aus den physikalischen und besonders psychologischen Voraussetzungen des Musikhörens zwingende Schlüsse gewinnt. Die Arbeit bildet zugleich einen wertvollen Beitrag zur musikalischen Zeitgeschichte, indem sie sich u. a. mit der Frage der Tonspaltungen psychologisch auseinandersetzt und ebenso überzeugend die Unfruchtbarkeit eines sich absolute Geltung anmaßenden Atonalismus, wie die fortschrittliche Bedeutung eines relativen Atonalismus nachweist. Aus der Zahl seiner Aufsätze sei besonders Erwähnung getan des »Verhältnisses von reiner und pythagoreischer Stimmung als psychologisches Problem« und der »Enharmonik (›polare Harmonik‹) bei Beethoven«.

Noch auf einem vierten Gebiet hat sich Stephani in hervorragender Weise betätigt, dem der *Neubearbeitung* bekannter oder vergessener Meisterwerke der Vergangenheit, und hier gleich mit einem der schwierigsten Probleme, mit Webers »Euryanthe«. Für die Bedeutung dieser Arbeit spricht die Tatsache, daß nicht weniger als 12 Bühnen die »Euryanthe« in der Stephanischen Bearbeitung mit Erfolg gebracht haben; die Art und Weise aber, wie Stephani vorgegangen ist (Euryanthes Schweigen wird als eine sittliche Tat zu begründen versucht), darf als im Einklang mit Webers Intentionen stehend bezeichnet werden. Sodann hat sich seine Bearbeitungstätigkeit erstreckt auf Händels »Jephta« und »Judas Makkabäus«. Und hier weist jede der beiden Bearbeitungen gar die stattliche Zahl von weit über 100 Aufführungen im In- und Ausland auf. Ganz besonders groß ist das Verdienst Stephanis um die Wiederbelebung des »Jephta«, Händels Schwanengesang. Stephani ist es

gewesen, der im Januar 1911 zu Eisleben die überhaupt erste Aufführung des Werkes auf Grund des von Chrysander veröffentlichten Originals in Deutschland bewerkstelligt hat, 160 Jahre nach der Komposition dieses mit Schönheiten allerhöchsten Ranges ausgezeichneten Oratoriums.
Das Bild der Persönlichkeit Hermann Stephanis wäre nicht vollständig, wollte man nicht seiner reichen und überaus fruchtbaren praktischen Tätigkeit als Vortragender, Dozent, Universitätsmusikdirektor und Leiter des Marburger Musiklebens gedenken. Was Stephani in der kurzen Zeit seines Marburger Wirkens aus dem Kern seines collegium musicum gemacht hat, zu dem er dortige und auswärtige Verstärkungen heranzog, hat in weitesten Kreisen Bewunderung erregt. Es genüge hier, auf die Aufführung dreier Werke der neueren Orchesterliteratur hinzuweisen: Bruckners 4. und 8., Hugo Kauns 3. Sinfonie. Nur aufopfernder Künstlerliebe konnten so tief überzeugende Leistungen gelingen, ein Beweis, daß auch in unserer verarmten Zeit aus kleinen Verhältnissen heraus wahrhaft kulturelle Aufbauarbeit geleistet werden kann. Neuerdings hat er auch die altberühmten »Meininger« zu eindrucksstiefen Aufführungen herangezogen. Schließlich ist es der Initiative Stephanis zu verdanken, daß nun auch Marburg ein musikwissenschaftliches Seminar erhalten hat, aus dem bereits fünf Doktorarbeiten hervorgegangen sind.

OTTO ERHARDT

VON

ANTON RUDOLPH-KARLSRUHE

Jede Kunst muß den Raum erobern, ihn »fressen und kräftig verdauen«, wie ein altchinesischer Maler gelehrt hat. Dann wird der »schöpfende« Atemzug »schöpferisch«. Dann ermöglicht die Ballung im Körper die Ballung im Geistigen. Dann gliedern und rhythmisieren Temperament, Phantasie und künstlerisches Gefühl den eingetrunkenen Raum, geben ihm die Fülle und das Leben, die er auch draußen in seiner durchsichtigen Wesenheit besitzt. Wo er nicht breit und energisch gefaßt wird, klafft er als leeres Loch, in dem das Gegenständliche kahl und unverbunden steht. Anders, wenn sein Strom stetig und weich um die Dinge spielt. Von solchen Erscheinungen sagen wir, daß sie gut im Raume wirken, und es ist letzten Endes dabei ganz gleich, ob es sich um Schöpfungen der Natur oder der Kunst handelt. Ein schöner Baum in der Landschaft gewährt dann soviel Genuß wie eine vollendet gestaltete Architektur, eine Zeichnung Rembrandts soviel wie eine Arie Carusos. Die größte Leistung ist ja stets da, wo das Komplizierte die einfachste Anordnung erfährt, wo die Natur ihren geraden, freien Weg wiederfindet, das heißt: den Raum. Denn ihn zu nützen, grob oder fein, ist das Hauptprinzip des Lebens.
Der Löwe, der sich zum Sprunge duckt, hat den Raum schon in sich, den er

durchfliegen will: Gestraffte Kraft, sicher zielendes Gefühl als zuverlässigsten Maßstab. Ganz ähnlich auch beim Künstler. Er hat den Raum schon in sich, eh er ihn füllt. Er beherrscht ihn schließlich bewußt. Das produktive Schaffen, das Sichentfalten aus den Urgründen kann dann ohne Irreleitung, ohne Verkrampfung, ohne Selbstbefehdung und -behinderung der Kräfte geschehen — nur die richtigen, am Prozeß allein beteiligten werden aufgerufen. Denn jede sichere Eroberung des Raums gibt zugleich die Lösung des besonderen technischen Problems. Und gerade in diesem innigen Verwachsen, in diesem organischen Sichstützen von Architektonischem und Konstruktivem offenbart sich das Erlebnis und die künstlerische Inkarnation des Raumwunders.

Otto Erhardt, der Oberspielleiter der Stuttgarter, vom kommenden Herbst ab der Dresdner Staatsoper, ist Meister auf dem Gebiet solcher Raumgestaltung. Er wurde es durch seine künstlerische Beanlagung, durch sein kraftüppiges Temperament, seinen kultivierten Geschmack, seinen zähen Formungswillen, seine scharfe Beobachtungsgabe, seine Erkenntnisse und Erfahrungen. Diese reiche Mischung stellt heute eine Einheit dar, die sich als unverwechselbare Persönlichkeit kundgibt. Otto Erhardts Gestaltung ist absolut unabhängig und selbständig. Sie federt und trifft den entscheidenden Punkt. Sie glüht im Formungsrausch und schweißt das richtige Eisen. Unerschöpflich ist die Fülle seiner Visionen. Er vervollständigt mit dramaturgischer Phantasie die dürftige Handlung einer Oper, füllt sie mit Vorgängen, die ihm die Musik suggeriert. In dieser Hinsicht war z. B. die Stuttgarter Inszenierung von Busonis »Faust« ein Kabinettstück. Noch viele Beispiele ließen sich anführen. Aus der letzten Zeit seien »Carmen«, »Ilsebill«, »Nachtigall« und »Armer Heinrich« genannt. Für den modernen Opernregisseur ist es eine conditio sine qua non, daß er die Partituren zu deuten versteht. Aber Hauptbedingung bleibt doch, daß er die musikalischen Linien so verkörpern kann, daß sie vom Raum umschmiegt sind. Denn das Spiel muß stets der Gattung »Oper« angepaßt sein, man darf kein Schielen nach dem Schauspiel hin merken. Hier nun zeigt sich's gerade, wie überlegen Otto Erhardt den Problemkomplex beherrscht. Immer ist es ihm bewußt, daß er es mit Sängern zu tun hat, mit Körpern, die ruhige, edle Töne zu produzieren haben. Er vermeidet gewaltsamen Druck, jähe Sprünge, die die Tonführung ins Wanken bringen. Trotzdem ist seine Szene reich an Spielwegen, von denen jeder wieder zu einer schönen Komposition im Raum führt. Die Bewegungsrhythmik bleibt vornehm, dezent, weich und hat doch jene fließende Elastizität, die in Graten und Steigerungen wundervoll moduliert. So entreißt er der Musik den letzten oder höchsten Spielausdruck. Wie z. B. im Olympia-Akt von »Hoffmanns Erzählungen« der Chor das Menuett singt und tanzt, ist das Köstlichste und dabei Einfachste, was sich denken läßt. Die Melodie erhält hier erst ihren eigentlichen Zauber, ihre ganze Aussagekraft. Und auf diese Erhöhung und Verdichtung des musikalischen Glanzes zielt Otto Erhardt überall ab. Darum

weht aus seinen Gestaltungen eine wohltuende Zärtlichkeit, der Zuschauer spürt Liebe, Sorgfalt, Hingabe. Aber er erkennt auch, daß eine gereifte Kraft am Werke ist, die mit Schwierigkeiten nur noch spielt, weil sie das Geheimnis kennt, wie eine Aufgabe gleichsam im Augenblick raumhaft und das heißt auch bildhaft gelöst werden kann. Die Raumtönungen der Musik werden sichtbar im Bühnenrahmen durch das Fluten der Linien, der Farben und des Lichts: Lockerheit im Einzelnen, Straffheit in der Gesamthaltung.

Otto Erhardt ist Schlesier, in Breslau geboren am 18. Februar 1888. Seine musikalische Ausbildung (als Geiger) begann frühzeitig. Er studierte in München, Berlin und London, zunächst Germanistik, dann Musik, Kunstgeschichte und Philosophie. 1911 promovierte er zum Dr. phil. et mus. Während des Studiums war er als Geiger in Opernorchestern tätig. Von 1911 bis 1912 wirkte er als Regieassistent am Londoner Covent Garden, bediente daneben deutsche Zeitungen und Zeitschriften mit Referaten über das moderne englische Drama und Theater. Die Ergebnisse sind in mehreren gedruckten Abhandlungen niedergelegt. 1912 wurde er als Dramaturg und Schauspiel-Hilfsregisseur an das Breslauer Stadttheater berufen, wo er im folgenden Jahr zum Opernregisseur aufstieg. Im Sommer 1914 amtete er als Regieassistent bei den Bayreuther Festspielen. Auf die Inszenierung von »Samson und Dalila« (die erste *moderne* in Breslau) hin, wurde er von Dr. Löwenfeld als Regisseur für das Hamburger Stadttheater engagiert. Der Ausbruch des Weltkriegs verhinderte den Antritt der Stellung. Otto Erhardt kam an die russische Front, wo er mehrere Male (darunter einmal schwer) verwundet wurde. Dennoch beteiligte er sich an der Leitung des »Welttheaters« und inszenierte dazwischen am Hamburger Stadttheater »Flauto solo« und einige Festaufführungen in Kottbus. 1917—1918 war er Oberregisseur am Stadttheater Barmen, 1918—1920 leitender Oberregisseur in Düsseldorf-Duisburg, seit Juli 1920 wirkt er in gleicher Eigenschaft an der Stuttgarter Oper. Er erhielt ehrenvolle Berufungen, so 1922 als Intendant an die Breslauer Oper, 1923 als Operndirektor nach Leipzig und 1924 als Direktor an die Wiener Volksoper. Er hat die erste aus persönlichen, die zweite aus künstlerischen, die dritte aus wirtschaftlichen Gründen abgelehnt. Bemerkenswert ist seine Tätigkeit auf dem Gebiet der Gastregie, die ihm große Erfolge eintrug. Augsburg, Dresden, Berlin, Rom, Zürich, Turin, Barcelona usw. sind als Hauptstätten zu nennen. Auch als Dozent hat er befruchtend gewirkt, 1914 und 1922 bei den Hochschulkursen für Bühnenkunst (Opernregie) in Jena, dann an der Stuttgarter Volkshochschule. Die Leitung der Opernschule an der Württemb. Hochschule für Musik in Stuttgart hat er schon seit einer Reihe von Jahren inne.

Otto Erhardt hat in rund zehn Jahren fast *110 Opern inszeniert*, eine gigantische Leistung. Die Werke aller großen Komponisten befinden sich darunter, von Monteverdis »Orfeo« (deutsche Uraufführung in Breslau) angefangen bis zu Strawinskijs »Nachtigall« und noch moderneren Schöpfungen. Jede dieser

Inszenierungen (darunter viele Ur- und Erstaufführungen) trug die künstlerische Physiognomie Erhardts. Sein Kampf galt der erstarrten Tradition. Mozart, die klassische und die Spieloper mußten vom Wagner-Stil erlöst werden. Aber auch Wagner selbst durfte nicht in Erstarrung auf der Opernbühne verfallen. Und für die moderne Oper mußte der neue Darstellungsstil gefunden werden. Das alles war nur durch die zielbewußte Bildung, durch die geschlossene Einheit eines guten Opernensembles zu erreichen. Solche Ensembles hat sich Otto Erhardt denn auch überall zu schaffen gewußt. Auf der Basis bildsam gemachten Materials konnte er aufbauend, spielplangestaltend und, was mehr ist, spielplanerhaltend wirken. Damit gelang ihm auch die Erziehung des Publikums. Bald tritt er in Dresden, der Opernuraufführungsstadt, auf eine künstlerische Weltwarte. Seine Gestaltungskraft, sein Führerwille und sein frohgemut-überredendes Wesen werden auch hier außergewöhnliche Leistungen darzubieten wissen.

BACHS »KUNST DER FUGE«

EINE LEIPZIGER URAUFFÜHRUNG NACH 177 JAHREN

Die Kunst der Fuge ist das letzte Riesenwerk Johann Sebastian Bachs. Im Todesjahr, 1750, hat er es vollendet; es zeigt seine kontrapunktische Kunst auf überragender Höhe. Das Werk stellt eine Riesenfuge von mehr als 2000 Takten über ein einziges Thema dar. Bach hat es einst auf eigene Kosten in Kupfer stechen lassen, es fand aber nicht den gewünschten Absatz und die erwartete Verbreitung, so daß Bachs Sohn Philipp Emanuel, enttäuscht über den Erfolg, die Platten des ungeheuren Werkes schließlich um den Metallwert verkaufte. So klagte Nikolaus Forkel, der erste Biograph Bachs, schon im Jahre 1800 mit Recht: »Wäre ein Werk dieser Art außerhalb Deutschlands von einem so berühmten Manne wie Bach zum Vorschein gekommen, so würden aus bloßem Patriotismus vielleicht 10 Prachtausgaben davon vergriffen worden sein; in Deutschland wurden nicht einmal so viele einzelne Exemplare von einem solchen Werk abgesetzt, daß die erforderlichen Kupferplatten mit deren Ertrag bezahlt werden konnten.« Leider hat Bach den Stich des Werkes nicht bis ans Ende überwachen können, und so fügte es sich denn, daß diese Kolossalschöpfung schon in der ersten Ausgabe in entstellter Form der Nachwelt übermittelt worden ist. Die Verkennung des wahren Sinnes des Werkes hat trotz der verschiedenen Versuche einer Neuordnung bis in unsere Tage eine befriedigende Lösung nicht gebracht; erst der eindringenden Arbeit *Wolfgang Graesers* ist es gelungen, die »Kunst der Fuge« in eine Gestalt zu bringen, die den letzten Absichten Bachs vermutlich entsprechen und die Urgestalt darstellen dürfte. Das Werk ist deshalb in dieser Form auch der Gesamtausgabe der Werke Bachs als 47. Jahrgang angefügt worden. In der von Graeser vorgelegten Gestalt schließt die »Kunst der Fuge« mit dem Choral »Vor deinen Thron tret ich hiermit«, den Bach als Abschluß seines Lebens mit erlöschender Kraft seinem Schwiegersohne Altnicol in die Feder diktiert hatte, und es ist wohl ohne Zweifel anzunehmen, daß es sein Wille war, damit sein Werk und sein Lebenswerk überhaupt zu beschließen. Wir besitzen nun dieses Monumentalwerk zum ersten Male in einer Ausgabe, die es uns verstehen lehrt; der nächste Schritt aber von der Wiederherstellung der Urform auf dem Wege zum völligen Verstehen und Erfassen ist die Aufführung. Über diese nunmehr am 26. Juni 1927 in Leipzig erfolgte *Uraufführung*, die von der musikalischen Welt mit Spannung erwartet wurde, berichtet im folgenden unser Mitarbeiter Dr. Adolf Aber.

Die Schriftleitung

Obwohl das Bach-Fest der deutschen Bach-Gesellschaft in München erst wenige Wochen zurückliegt, galt es für die große Gemeinde Johann Sebastians

doch schon wieder, sich auf die Reise zu machen, um an der Hauptstätte von Bachs Wirksamkeit Zeuge eines Ereignisses sein zu können, das man mit Fug und Recht zu den wichtigsten in der Geschichte der Bach-Bewegung zählen darf. Diese erste Aufführung von Bachs »*Kunst der Fuge*« in der *Leipziger Thomaskirche* unter *Karl Straube* hat eigentlich in der ganzen Bach-Geschichte nur ein einziges Gegenstück: die erste Aufführung der Matthäus-Passion unter Mendelssohn. In beiden Fällen wird ein Hauptwerk des Meisters, das bisher verschollen oder doch unkenntlich war, der Mit- und Nachwelt neu geschenkt. Die »Kunst der Fuge« hat man bisher für ein Klavierwerk angesehen, und zwar für eines, dessen praktischer Wert höchst problematisch war. Es war nicht möglich, diese Partitur auf dem Klavier klanglich zur Erscheinung zu bringen, und so nistete sich denn langsam die Überzeugung ein, daß man es mit einem vorwiegend theoretisch gemeinten Schulwerk Bachs zu tun habe. Mit diesem Irrglauben räumt diese Leipziger Aufführung für alle Zeiten gründlich auf. Es ist das Verdienst des jungen Bach-Forschers *Wolfgang Graeser*, daß er das Werk aus den Fesseln der Klavierbearbeitung befreite und ihm ein klangliches Gewand gab, in dem allein sich die ganze übermenschliche Größe der Schöpfung Bachs zu offenbaren vermag. Mit einer der Barockzeit und ihrem Klangsinn wundersam nachspürenden Feinfühligkeit hat Graeser das Werk *instrumentiert*. Auch diejenigen Teile, die noch Tasteninstrumenten übertragen bleiben, wirken durchaus durch ihren Klang, dank ihrer Übertragung auf Cembalo und Orgel. Die übrigen Fugen aber sind, stets unter sorgfältiger Berücksichtigung ihres Stimmungsgehaltes und ihrer architektonischen Masse, an Instrumente des Orchesters aufgeteilt, vom einfachen Bläsertrio an über das Streichquartett zum Streich- und vollen Orchester mit Hinzutritt der Orgel. So gelang es Graeser, mit dieser Instrumentierung die innere Dynamik des Werkes sinnfällig zu machen. Und auch derjenige Hörer, der von all der sublimen musikalischen Mathematik dieser kunstreichen Gebilde kaum etwas ahnt, fühlt instinktiv, daß hier ein Mensch zur Welt spricht, der alle Höhen und Tiefen des Lebens durchschritten hat, für den es keinerlei Geheimnisse mehr gibt, der sich Priester und Prophet zugleich nennen darf. Dieses Prophetische des Werkes ist es, das uns heute ganz besonders packt und erregt. Weit, um Jahrhunderte weit ist hier Bach seiner Zeit vorausgeeilt. Und wer die Zeichen der musikalischen Entwicklung in unseren Tagen recht zu deuten weiß, der wird eine der wundersamsten Fügungen des Geschickes darin erkennen, daß dieses letzte Meisterwerk Bachs gerade jetzt seinen Zauber wirken kann, gerade jetzt, da der Ruf nach reiner Polyphonie die Welt durchtönt. — Die Aufführung des Werkes in der Leipziger Thomaskirche war eine künstlerische Tat, bahnbrechend und entscheidend für dessen weiteres Schicksal. Neben Straube gebührt der Dank dafür dem ausgezeichneten Thomasorganisten *Günther Ramin*, dem *Gewandhausquartett* und dem *Gewandhausorchester*.

Adolf Aber



Ursala Richter, Dresden

Otto Erhardt

HÄNDEL-FESTSPIELHAUS IN BERGEDORF BEI HAMBURG · ENTWURF

DAS TONKÜNSTLERFEST IN KREFELD

VON

WALTHER JACOBS-KÖLN

Innerhalb der grünen Wälle der Samt- und Seidenstadt Krefeld wurde in den Tagen vom 12. bis 16. Juni das 57. Tonkünstlerfest des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins* abgehalten. Oft schweifte die Erinnerung zurück in die größere Vergangenheit, in das Jahr 1902, da auf dem Tonkünstlerfest in dieser Stadt Werke wie Mahlers 3. Sinfonie zum ersten Male erklangen. In diesem Jahr war die Genugtuung allgemein, eine Persönlichkeit vom Range Pfitzners wieder für die Arbeit des Vereins gewonnen zu haben. Diese Arbeit fand ihren machtvollen, einstimmigen Ausdruck in einer Kundgebung für den Schutz des künstlerischen Schaffens. Die durch die Tagespresse bekannt gewordene Entschließung fordert, daß der gesetzliche Schutz, im Einklang mit dem Kulturinteresse der Allgemeinheit, in erster Linie dem Urheber, nicht aber der spekulativen Ausnutzung des vom Urheber losgelösten Werkes gelte. Die fünfzigjährige Schutzfrist*) wird als der Ausfluß des künstlerischen Persönlichkeitsrechts erklärt, dessen materielle und wirtschaftliche Ausnutzung nicht willkürlich verkürzt werden kann, ohne die Sicherheit des Schaffens zu beeinträchtigen. Ferner wird der Schutz des Werkes vor Verunstaltung und die Sicherung der ausübenden Künstler gegen mißbräuchliche Ausnutzung ihrer Leistungen verlangt. Diese Künstlerversammlung, zu der das Reichsjustizministerium und der Reichswirtschaftsrat Vertreter entsandt hatten, behandelte entsprechend ihrer Grundeinstellung die Dauer der Schutzfrist nicht mehr als Streitfrage. Dr. *Hans Pfitzner* rückte in seinem Vortrag den Schutz nicht des Schaffenden, sondern des Werks in den Vordergrund, stabilierte die Souveränität des schöpferischen Künstlers wie einen rocher de bronze hin, während er dem Interpreten das Schöpferische glatt absprach. Seine scharfen Formulierungen richteten sich gegen die Übermacht des Dirigenten und Regisseurs und gegen willkürliche und verfälschende Interpretation. »Die Aufführung wird immer eine schwankende Erscheinung bleiben, der dauernde Gedanke des Urhebers aber muß vom Gesetz geschützt werden.« Als Syndikus der Genossenschaft deutscher Tonsetzer unterrichtete Justizrat Dr. *Rosenberger* über die Vorarbeiten, die für die kommende Internationale Konferenz in Rom und die Revision des Berner Übereinkommens geleistet worden sind, kennzeichnete jede Beschränkung des Urheberrechts als »Enteignung« und forderte nicht nur den gesetzlichen Schutz des fertigen Werks, sondern die Unverletzlichkeit der Künstlerpersönlichkeit für Zeit und Ewigkeit. Herr *Meillart* als Präsident der Association Littéraire et Artistique verwies auf die Unmöglichkeit verschiedener Schutzfristen der Länder, und Dr. *Cahn-Speyer* brach eine Lanze für die ausübenden Künstler.

*) Vergleiche Robert Hernried: »30 oder 50 Jahre — Die große Streitfrage«, Die Musik, XIX/9.

Die Hauptversammlung des Musikvereins unter dem Vorsitzenden Dr. *Siegmund v. Hausegger* ergab die Wiederwahl des Vorstandes, der Herren *Hausegger*, *Klatte*, *Bischoff* und der Beisitzer *Abendroth*, *Raabe*, *Siegel* und bestellte an Stelle des ausscheidenden langjährigen Senators *Rassow* Herrn *Schünemann* aus Bremen als Schatzmeister. Nach einem nicht klar begründeten Vorschlag, der den reproduzierenden Künstlern im Musikausschuß mehr Geltung zu verschaffen beabsichtigte, wurde auch der alte Musikausschuß der Herren *Bohnke*, *Haas*, *Keußler*, *Tießen*, *Schulz-Dornburg* und *Jarnach* mit größter Mehrheit neu bestätigt.
Die musikalischen Veranstaltungen stellten siebzehn Werke heraus, davon acht als Uraufführung, doch vermochte auch diesmal der innere Wert der Darbietungen nicht die Fülle zu rechtfertigen. Haben wir uns in unseren Erwartungen an das heutige Musikschaffen zu bescheiden, so sollte auch folgerichtig die Jahresschau der Tonkünstlerfeste eingeschränkt werden, unbeschadet ihrer Aufgabe, das zeitlich Neue zu pflegen, unbekannte Musiker zu fördern und Problematisches zur Erörterung zu stellen. Daß kein modernes großes Chorwerk aufgeführt wurde, weil die in Betracht kommenden Kompositionen rein liturgischer Art waren und eine geeignete Kirche in Krefeld nicht zur Verfügung stand, blieb angesichts des regen Schaffens auf kirchenmusikalischem Gebiete immerhin bedauerlich, so unbedingt dem gegen die L'art pour l'art-Anschauung gerichteten grundsätzlichen Beschluß des Vorstandes, solche Werke aus dem Konzertsaal auszuschließen, zuzustimmen ist.
Paul Kletzki hat in seiner schon durch Raabe bekannt gewordenen Sinfonie d-moll sein reifstes Werk gegeben und löst aus dem Adagio-Satz mit seinen größeren Linien tiefere seelische Spannungen, dagegen ist die subjektiv-tragische Auseinandersetzung des Künstlers mit der Welt im Inhalt nicht neu, mag auch der Versuch einer organischen Fortbildung unseres sinfonischen Gutes sympathisch berühren. Besonders in den Ecksätzen, die mit grellen Wirkungen ins Äußerliche gehen, fehlt dem Komponisten die große dramatische Kraft, die Erfindung bleibt kurzatmig, und die Beethovensche Kontrastierung der »zwei Prinzipe« in den Themen und im Gesamtbau ergibt hier wegen mangelnder innerer Bindung eine Zerrissenheit, die auch den Hörer bei der Beobachtung der musikalischen Arbeit auseinanderreißt. Eine Enttäuschung bereitete diesmal *Heinz Tießen* mit dem Orchestervorspiel zu einem Revolutionsdrama, das von Tollers »Masse Mensch« angeregt wurde. Er will zunächst die Vorstellung dumpfer, ungeistiger Massen bannen, um dann durch einen Hymnus auf die Freiheit sowohl in der Idee als im musikalischen Aufbau zum »Licht« zu führen, entwickelt aber ein stumpfes Material lediglich zu bombastischen Wirkungen. Brutal im Paukendonner und den maßlos gesteigerten Klangmassen sind auch *Othmar Schoecks* Trommelschläge für gemischten Chor und Orchester, die ein Gedicht von Walt Whitman über die Fürchterlichkeit des Krieges zu einem gegensatzlosen und ungestalteten, expressionistisch gellenden und dynamisch rohen Aufschrei in Stimmen und

Instrumenten machen. Gut gezeichnet und wirkungsvoll in der Form erschien dagegen ein älteres Kriegsbild für Männerchor, Blas- und Schlaginstrumente: Variationen über das heute oft behandelte Thema vom Prinzen Eugen, von *Bernhard Sekles*, technisch gekonnt in der Chorwirkung wie in der instrumentalen Farbe, aber auch in der bildhaften Anschaulichkeit und im Volkston treffend.
Hans F. Redlichs Concerto Grosso ist eine redliche, kontrapunktisch tüchtige Arbeit, ohne schon eine persönlich anmutende Erscheinung der in unserer Zeit bevorzugten Erneuerung des vorklassischen Orchesterstils zu sein, und wirkt nur stellenweise, wie in der Passacaglia, aus der noch typisch modernen Polyphonie wahrhaft musikzeugend. Das Morgenklangspiel von *Philipp Jarnach* vermochte trotz zweimaliger, berichtigter Aufführung nicht zu fesseln, weniger weil dieser Morgengruß einen atonalen Klangnebel schickte, als weil diese in die Klangaskese getriebene Impression jeglichen Gefühlsnerv ausschaltet. Das *Havemann-Quartett* war wiederum der beste Anwalt des zweiten Streichquartetts von *Artur Schnabel*, das lediglich intellektuellen Anreiz gibt, einigen führenden Stimmen mit dem Ohr zu folgen, und das sich im Schlußsatz mit einem ins Atonale versetzten normalen Thema als Übergangsprodukt kennzeichnet. In das Gebiet konzertierender Musik fällt die etwas zu lang geratene, potpourriartig zusammengestellte vierteilige Orchestersuite von *Kurt Weill*, die aus einer Pantomime für ein Kindertheater gewonnen ist. Der hier noch zahme Komponist des Protagonisten und des Royal Palace musiziert elegant, hat Einfälle für leichten grotesken Scherz und ironisierte Trauermarschstimmung und fesselt durch die Tanzformen. Die Hymnen und Tänze unter dem Titel »Astarte« von *Friedrich Wilhelm Lothar* sind dagegen im Gehalt zu unbedeutend, um ohne Bühne zu bestehen. *Manfred Gurlitt* ist in seinem Klavierkonzert, dessen Solo *Walter Gieseking* meisterte, musikfreudiger als in früheren Schöpfungen, und sein Versuch im konzertanten Stil, in der Wechselwirkung von Orchester und Klavier, kommt zu teilweise erfreulichen Ergebnissen. Neben einigen leider wenig genutzten Einfällen gibt er freilich auch bereits stereotyp gewordene, obstinat-expressionistische Konstruktionen, und wenn er am Schluß (man wird an Schönbergs schönklingende Terzen im »Pierrot« erinnert) sich zum Mahlerschen Volkston bekehrt, so wirkt solche Gesinnung nicht gerade überzeugend. Eine Sonatine für Klavier von *Nicolai Lopatnikoff*, die *Claudio Arrau* spielte, gab sich erfindungsärmer und klangspröder als das sinnlich temperamentvollere bekannte Klavierkonzert dieses jungen Russen. Nicht ganz widerspruchslos wurde endlich ein Konzert für Bratsche mit Begleitung von je zwei Oboen, Fagotten, Trompeten, Posaunen und vier Kontrabässen von *Emil Pepping* aufgenommen, das mit seiner widerwärtigen Naturalistik in unreifer Anschauung steckengeblieben ist und vielleicht vor vier Jahren noch als »zeitgemäß« gegolten hätte.
In seiner Hymne für gemischten Chor und Orchester ist *Wilhelm Petersen* nicht zu einer ganz befriedigenden Ausfüllung der ausgebreiteten Form ge-

langt, obwohl sich der herbe Ton im älteren Vokalstil nicht unpassend mit modernen harmonischen Wirkungen vereinigt. Konzentrierter ist *Arthur Willner* in der Vertonung des Hebbelschen »An den Tod« (mit Baritonsolo und Hinzutritt des Chors), die sich aber offenbar »schön« macht und auf den Erfolg spekuliert. Wie anders wirkte der gleichfalls von *Hermann Schey* gesungene Eichendorffsche Einsiedler von *Rudolf Siegel* in seiner elegisch zarten, echt erfühlten Stimmung. Zu den erfreulichsten Ergebnissen des Festes zählte wie früher in Chemnitz die a cappella-Kunst. Der vortreffliche Kirchenchor St. Dionysius von *Franz Oudille* brachte mehrere Chorkompositionen, zum Teil mit instrumentalem Gewebe, von *Ludwig Weber*, dessen Christgeburtspiel schon manchenorts bekannt ist; eine Musik, die bezeichnend für die Einfühlung in katholischen Gemeinschaftsgeist ist, die an alter Madrigalkunst gereift, bereits eigenvoll aufblüht. Ein leistungsfähiger kleiner Berufschor aus Opernkräften ersang ferner den witzigen Madrigalen auf Lessingsche Epigramme von *Hans Gál* einen künstlerisch begründeten Heiterkeitserfolg. Die schwierigen Stücke klingen nicht immer vokal, sind jedoch bestechend in der Charakteristik echten Humors und lassen keine Pointe der Dichtungen aus. Generalmusikdirektor Dr. *Rudolf Siegel*, dessen aufbauendes Wirken in Krefeld allgemeine Anerkennung findet, hatte die Werke sachkundig vorbereitet und führte sie zumeist auch selbst vor. Mit Dank wurde zum Abschluß eine Aufführung des Christus-Oratoriums von Liszt aufgenommen. Das Krefelder Stadttheater legte ferner Ehre ein mit einer Festvorstellung der Oper »Die ersten Menschen« von *Rudi Stephan*, die der Operndirektor *Franz Rau* musikalisch in feinstem Klangempfinden abgestimmt hatte. Im Museum erfreute das Krefelder *Peter-Quartett* mit einem Quartett von Bartók, bei welcher Gelegenheit Dr. Siegel über Umbildung und mögliche Neubildung des Kunstpublikums sprach. Die Feststadt Krefeld erwarb sich den Dank aller Gäste.

DER TÄNZERKONGRESS IN MAGDEBURG

VON

HANS KUZNITZKY-BERLIN

Vor 300 Jahren wurde die erste deutsche Oper, »Dafne«,*) von Heinrich Schütz geschrieben, jenem Schütz, der auch dem höfischen Ballett sein Können verschiedentlich gewidmet hatte; vor etwa 200 Jahren zog Caroline Neuberin mit ihrer Wandertruppe durch Deutschland als erste Vertreterin einer Tanzgruppenkunst; 200 Jahre sind auch vergangen, seit Noverre, der »Gluck des Balletts« geboren wurde. — Der Wunsch nach Einkehr und Be-

*) Siehe Rudolf Mielsch »Dafne, die erste deutsche Oper«. Zum 300jährigen Jubiläum der deutschen Oper, »Die Musik«, XIX/8.

sinnung, der diesen Kongreß zeitigte, gilt einer Kunst, die ihren Voraussetzungen und Entwicklungszügen nach zu den ältesten Begehungen der Menschheit überhaupt gehört und doch wiederum erst in unserer Zeit ihrem gemäßen Entwicklungsraum sich zuwendet. Dieser Dualismus zwischen innewohnender Tendenz und Erscheinungsform ist Ursache der Zerklüftung, des problematischen Moments im Entwicklungsverlauf. Die Festlegung der äußeren Umstände und inneren Bedingnisse dieses Entwicklungsverlaufs erfolgte mittels eines geschichtlichen Querschnitts, den *Oskar Bie* vornahm und damit die begriffliche Grundlage aufriß, auf der sich die Untersuchung sämtlicher Einzelfragen aufzubauen hatte.

Tanz ist immer eine aktuelle Angelegenheit, formaler Bewegungsausdruck der Zeit. Im Gegensatz zu den anderen Künsten ist er nicht bleibend, weil denkmalslos, und durch kein Mittel der Nachwelt in kongruenter und kongenialer Gestalt zu erhalten. Aus dieser fraglosen Notlage erwächst dem Tanz eine seiner schwerstwiegenden Schicksalsfragen: die Notwendigkeit, eine Tanzschrift analog der Notenschrift zu finden, ein Problem, dessen Lebenswichtigkeit auf dem Kongreß vollkommen erfaßt und scharf diskutiert wurde, worüber an der entsprechenden Stelle noch gesprochen werden soll. — Die ursprüngliche Einheit aller tänzerischen Begehungen spaltet sich in Gesellschaftstanz und Bühnentanz. Jener beansprucht Eigengeltung als Ausdruck der Verkehrsanschauung der Zeit, seit durch die Entwicklung von bildender Kunst und Malerei das ästhetische Gefühl den Sinn für Rahmenabgrenzung, für geschlossene Bilder aufweist, seit der Renaissance.*) Es ist die Zeit des Paartanzes, der höfischen Pavanen und Couranten, der flächig gedachten Tanzfiguren. Ausdruck der feudalen Weltordnung des 18. Jahrhunderts wird dann das Menuett, wiederum zunächst als Einzel- bzw. Paartanz. Hier zunächst bildet sich der Begriff von Herr und Dame als unterschiedliche Teilhaber an einem Begegnungsspiel aus: der erste begrifflich-reflektorische Einbruch in die spielerische Ausfüllung durch den Formtrieb ist vollzogen, der Tanz ist sensualistisch in die inhaltliche Bewußtseinssphäre eingetreten. Die demokratischen Umwälzungen, beginnend mit der Französischen Revolution, bedingen nunmehr das Eindringen des volkstümlichen Elements, woraus sich als neue Anschauung und Tanzform der Gemeinschaftstanz ergibt. In seinem Zeichen steht der Walzer, stehen auch die slawischen Tänze (Polka, Mazurka), die analog der musikalischen Folkloristik Bewegungsausdruck eines Zeitalters sind, das an seiner Zerrissenheit in Trieb und Bewußtsein krankt. Neuen Impuls verliehen die amerikanischen Tänze, deren rhythmisch-metrischer Aufbau das allgemeine Bewegungsgefühl der Jetztzeit dem gesellschaftlichen Gebrauchstanz einzugliedern trachtet.

Der Bühnentanz ist etwa seit Ludwig XIV. selbständig. Er stilisiert die for-

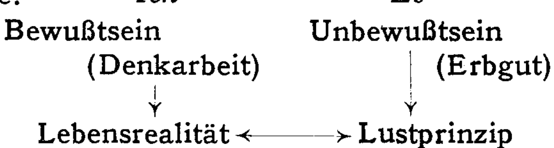
*) Der Volkstanz, als unmittelbar erdhaft-naher Ausdruck des Bewegungsimpulses des schaffenden Volkes selbst, bleibt zunächst für diese Entwicklung als historisch unvariabel außer Betracht.

malen Zeitideale durch Projektion ihrer Maßstäbe auf die Bühne. Die militärisch-mathematische Ordnung wohnt ihm inne, wie den Bauten und Gärten von Versailles und wie den Festungswerken eines Vauban. Zu diesem Zeitpunkt erstand der Oper in Gluck, dem Ballett in Noverre der Reformator. Es erfolgt die Umdeutung der zwecklosen Schönheitsabstraktion zur pantomimisch-dramatischen Handlung. Die angestrebte Realistik von erdachten Geschehnissen waltet vor. Mit dem Wachsen des Individualismus in der Weltanschauung seit Rousseau und den Enzyklopädisten emanzipiert sich der Tänzer immer mehr von diesem Funktionsverhältnis zu gegebenen Größen, und ist schließlich körperlich wie geistig durch Abstraktion alles ideellen Beiwerks selbst unmittelbare Energiequelle des tänzerischen Vorgangs und nicht mehr Exponent einer außerhalb von ihm stehenden Idee. — Die Grundlagen und Gesetze der Tanzkunst im klassischen Sinne und im Sinne einer Anknüpfung der Moderne an klassische Tanzformen behandelte *Andrej Levinson*. Von der tänzerisch-mimischen Zwitterform des Noverreschen Kunstwerks über Vestris den Jüngeren beginnt die Ausfüllung und Gestaltung des Raumes. Aus diesen Bedingnissen erfolgt auch die Einrichtung des Zuschauerraumes: erst gemäß der flächenhaften Anschauung Tanz auf ebener Erde mit erhöhtem, den Schwerpunkt auf die Grundfläche ziehendem Zuschauerraum; im Zeichen der Räumlichkeit Umkehrung dieses Verhältnisses. Die horizontale Fläche strebt zur vertikalen Verräumlichung, die zeichnerische Figur zur räumlichen Plastik. — Sehr scharf formulierte *Fritz Böhme* das Problem der Mechanisierung des Tanzes. Der Bezug auf ein entwicklungslos festliegendes Schema bedingt Rückkehr der normierten Masse zur Primitivität und damit nach dem Kreislaufgesetz neuen Ansatz am Ausgangspunkt. Die Überwindung des Intellektualismus durch den Leib wird als letzte Phase des Gegenwartskampfes begriffen, in welchem die Eigenbrötelei des Individualismus sich an der Gefahrklippe des im Zeichen des Augenblicks drohenden Kollektivismus vorbei zu einer Synthese als »Gruppenindividuum« durchringt. In hoher Ethik der Berufsauffassung wird die Darstellung der Spannung und Lösung von körperlichen Funktionen als Vorbild für den Alltagsmenschen aufgestellt nach dem Worte von Novalis: »Zur Bildung der Erde sind wir berufen.« — *Adolf Loos* zog mit drastischer Deutlichkeit über den Konventionalismus in der Erziehung her, der nachtreterisch die gefühlsmäßige Angleichung an den Zeitrhythmus unterbindet. Tiefschürfend sprach *Rudolf v. Laban* über das tänzerische Kunstwerk. Wir wissen, daß ihm das absolute Tanzkunstwerk vorschwebt. Es duldet keinerlei gedankliche Seitenbeziehungen und verlangt nach religiöskultischer Statik im Sinne eines der Zweckhaftigkeit des Alltags entrückten Priestertums der Kunst. Da sich im Tanz an sich die Triebwelt ausspricht, liegt hier der Weg zur Befreiung und Läuterung der Triebe als sittliches Analogon zu einer religiös bedingten Gesellschaftsordnung. Sinn der modernen Tanzkunst ist die stilisierte Ornamentik des Bewegungsvorgangs. — Hatte

Laban das tänzerische Kunstwerk behandelt, so sprach *Max Terpis* vom tänzerischen Menschen. Immanente Liebe und Begeisterung für die Welt des Theaters, Freude an der Buntheit des Spiels wird als menschliches Kriterium für die Tänzerberufung begriffen. Grundsätzlich wird im Tanz auf zwei Stilgegebenheiten exemplifiziert: die »Tanzerei« von Anna Pawlowa und die »Bewegerei« von Mary Wigman. Die Persönlichkeit des Tänzers gelangt nun in dem Mischungsverhältnis zum Ausdruck, in dem sich diese Aufbauelemente durchdringen und wechselseitig befruchten. Dieser Gedankengang ist in seiner verblüffenden Einfachheit genial-intuitiv und sollte festgehalten werden.

Wenn nun über das heute vielleicht wichtigste Problem der Tanzkunst, eine Tanznotation gesprochen wird, so sei vorweggenommen, daß es ungelöst geblieben ist. Betrachten wir den Weg, den die Entwicklung der Notenschrift gegangen ist, so werden wir das erklärlich finden. Daß Tanzschrift Bewegungsschrift sein muß, erkannten trotz noch so heterogener Theorien alle Beteiligten an, *Gertrud Snell* ebensogut wie *G. J. Vischer-Klamt.* Sie haben alle Möglichkeiten »durchaus studiert mit heißem Bemühn«. Ein lebendig bewegter Wille pulst in diesen Menschen und läßt ihre Sache als aussichtsreicher für praktische Realisierung und Rationalisierung erscheinen als die an sich scharf durchdachten in der Assoziationsreihe zwischen Form, Bewegung und Farbe sich bewegenden Darlegungen von *Lothar Schreyer*, deren abstrakte Geltung kaum zu bestreiten ist, sie aber als mnemotechnisches Hilfsmittel als unmöglich erscheinen läßt. Frau *Grimm-Reiter* führte mit zwei Kindern ihrer Schule Tanzbewegungen nach Notationen vor, die zwar sehr gelungen sind, aber doch nur 36 geläufige Bewegungsarten einbegreifen. Das einstweilen noch ungelöste Problem ist eben, räumliche Geschehnisse trotz ihrer Mehrdimensionalität auf der eindimensionalen Fläche aufzuzeichnen, also einer Vergewaltigung der Perspektive zu verfallen.

Egon Wellesz behandelte das Verhältnis von Tanz und Musik. Er nähert sich von der kompositorischen Seite her der Synthese, die im Zeichen der geschehnisarmen Epik des antiken Dramas steht. Das chorische Gesamtkunstwerk, an dem er baut und zu dem das altmexikanische Tanzschauspiel »Die Opferung des Gefangenen« (in der Übertragung von Eduard Stucken) in seiner Vertonung eine Wegmarke bedeutet, bedingt eine weitgehende Entindividualisierung der Einzelkünste, also auch der Musik. Nach dieser Richtung erspürt Wellesz die künstlerischen Möglichkeiten der Opernform überhaupt und kommt auf diesem Wege zur Beseitigung der Spaltung, wie sie das 19. Jahrhundert zwischen Wille und Trieb geschaffen hat. Dr. *Liebermann* verknüpft den Tanz mit der medizinischen Psychologie: *Ich* *Es*



Diese beiden Lebensgrundlagen stehen in dauernder kämpferischer Auseinandersetzung. Die Denkarbeit ist der gesellschaftsbildende Verdrängungsimpuls des überständigen und Konfliktsmöglichkeiten bietenden Erbgutes, das im Unbewußten liegt. Das Verdrängte ringt sich im Tanz zu symbolischer Darstellung durch. Deshalb wird tänzerische Bewegtheit des Menschen, die den Zwiespalt aus sich herausstellt, als Gesundung begriffen. — Beherzigenswerte Mahnworte richtete *Hanns Niedecken-Gebhard* an die vielen Theaterleiter und ihre Mitarbeiter, die aus inneren und äußeren Gründen sich dem gewaltigen Bewegungsimpuls, der durch unsere Zeit geht, noch versagen.
Die tänzerische Arbeit des Bauhauses Dessau darzulegen, unternahm *Oskar Schlemmer* selbst, der mit Hilfe von Lichtbildern den fortschreitenden Abstraktionsprozeß von Tanz und Kostüm veranschaulichte. Auch hier scheidet der reine Formtrieb zu plastischer Raumdurchgliederung allen nicht geformten gedanklichen Ballast aus. Die mystischen Harmonieverhältnisse der Zahlwerte, wie sie in der romantischen Anschauung eines Novalis sich offenbaren, die sphärenharmonische Kreisschwingung des Alls als kontinuierlicher Bewegungsvorgang, als Tanzapotheose schwingen in der Ethik dieses abstrakten Tanzkunstwerks, dem als causa movens gestalteter Formtrieb zugrunde liegt.
Kaum ein Gebiet im Wirkungsraum des Tanzkunstwerks und seines Priesters, des Tänzers, hat dieser Kongreß unberücksichtigt gelassen.*) Mehrere Tanzvorführungen gaben überdies Gelegenheit zur praktischen Durchbildung des Erarbeiteten. — In dem gemeinsamen Erkennen der Dinge, die nottun, liegt eine Zäsur, die diesen Kongreß einmal historisch sein lassen wird: die Schattenseiten und Flecke, die für den kritischen Betrachter deutlich sichtbar an diesem Bilde noch haften, mögen gegen diesen Aufschwung zurücktreten.

*) Die Gerechtigkeit gebietet, an dieser Stelle der glaubensdurchglühten Worte *Kurt Liebmanns*, eines Philosophen aus dem Pannwitzkreise zu gedenken, deren geistige Komplexion aber nicht die notwendigen bildungsmäßigen Voraussetzungen bei der Zuhörerschaft vorfinden konnte.

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

ZEITUNGEN

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG(24. Juni 1927). — »Arnold Schönberg« von *Josef Rufer.*

GERMANIA (18. Juni 1927). — »Lichtsinfonien und verfilmte Sinfonien« von *Gerhard Schwarz.*

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (23. Juni 1927). — »Probleme musikalischer Volkserziehung« von *Otto Pretzsch.* — »Johann Pezel« von *Herbert Biehle.*

MAGDEBURGISCHE ZEITUNG (16. Juni 1927). — »Der deutsche Orchestermusiker« von *Hermann Abendroth.*

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (6. Juni 1927). — »Der altchristliche Hymnus« von *O. Ursprung.*

TÄGLICHE RUNDSCHAU (14. u. 19. Juni 1927). — »Vorwärts zu — Mozart!« von *Gustav Manz.* — »Der Beifall und seine Technik« von *Max Schwarz.*

VOSSISCHE ZEITUNG (4. Juni 1927). — »Oratorium gegen Ballett. Strawinskijs ›König Ödipus‹« von *Adolf Weißmann.* — (11. Juni 1927). — »Der sichtbare Klang« von *Friedrich Adler.* — »Musik in London« von *Adolf Weißmann.*

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 54. Jahrg./22—26, Berlin. — »Widerstreit zwischen ›linearer Polyphonie‹ und ›atonaler Harmonik‹« von *Hans Zöllner.* — »Rheinland-Westfalen und der Allgem. Deutsche Musikverein« von *Martin Friedland.* — »Wie das Musikprüfungswesen segensreich gestaltet werden könnte« von *Hans F. Schaub.* — »›Persönlichkeit‹ in der Musik« von *Fritz Brust.* — »›Neue Sachlichkeit‹« von *Ludwig Misch.* — »Die Aufgaben des Verbandes Deutscher Musikkritiker« von *Robert Hernried.* — »Internationale Ausstellung ›Musik im Leben der Völker‹ zu Frankfurt a. M.« von *Artur Holde.* — »Die ›Internationale der Musik‹« von *Karl Holl.* — »Die historischen Abteilungen der Frankfurter Musikausstellung« von *Kathi Meyer.* — »Der Sänger-Schauspieler« von *Lothar Wallerstein.* — »Antonio Salieri« von *Carl Rouge.* — »Von der Berliner Singakademie« von *Georg Schumann.*

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED XXIX/5, Wien. — »Märsche aus der Zeit Maria Theresias« von *K. M. Klier.* — Das Heft enthält u. a. eine genaue Aufzeichnung des steirischen »Spitzbuam-Polkas«.

DAS ORCHESTER IV/12, Berlin. — »Die Bedeutung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins« von *Robert Hernried.*

DER CHORLEITER VIII/5 u. 6., Hildburghausen. — »Ludwig Thuilles Werke für Männerchor« von *August Richard.* — »Vom denkenden, erfindenden, entwickelnden (komponierenden) Gesangunterricht in der Schule« von *Bruno Leipold.*

DER KUNSTWART 40. Jahrg./9, München. — »Trivialität und Meisterschaft« von *A. Halm.* »Der Begriff Trivialität ist an sich neutral, was Lob und Tadel anbelangt.« Während der Autor Beethoven einmal »den Meister der Trivialität« genannt hat, sieht er an Bach und Palestrina keine trivialen Stellen, weder in Melodielinien noch Harmonie. Ein Meister, der nicht immer seine Neigung zum Trivialen verbergen kann, scheint ihm Brahms. Er schließt: »Ich glaube wirklich, es täte uns eine Ästhetik der mittelmäßigen, der schlechten und endlich der niederträchtigen Musik not.«

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG Nr. 451—453, Berlin. — »Ernst Florenz Friedrich Chladni. Ein Gedenkblatt zum 100. Todestag des berühmten Akustikers und Physikers« von *Alfred Lasson.* — »Reformen des Musikunterrichtswesens« von *Rudolf Raky.* — »Hundert Jahre Haus der Singakademie in Berlin« von *Ernst Schliepe.* — »Die geistigen Grundlagen und die Stilmerkmale alter und neuer Chorliteratur« von *Ludwig Unterholzner.* — »Vom Gesangunterricht zum Musikunterricht« von *Siegfried Mauermann.* — »Heidentum, Religion und Musik« von *Herbert Schmidt.* — »Altchinesische Musikinstrumente« von *Max Grempe.* — »Neue Wege für den Klavierunterricht« von *Elsbeth Kühn.* — »Musikalische Erziehung und häusliche Musikpflege« von *Magdalena Fontana.* — »Psychologie des instrumentalen Spiels, Spielbewegung und Physik« von *Fritz Rau.*

DIE MUSIKANTENGILDE V/4, Berlin. — »Zur Generalbaßpraxis der Schütz-Zeit« von *Friedrich Blume.* — »Schulchor und Schulorchester« von *Heinrich Schumann.*

DIE SINGGEMEINDE III/5, Augsburg. — »Die neue Jugend und das alte Lied« von *Adolf Seifert*. Der Aufsatz weist den Vorwurf zurück, daß sich die Jugendbewegung zu einseitig der älteren Musik zuwände. »Er wäre berechtigt, wenn alle die jungen Leute, die da singen und musizieren, Musiker wären. Das sind sie aber nicht und wollen es gar nicht sein. Das Singen ist ihnen keine rein musikalische Angelegenheit, sondern eine seelische, ja ich stehe nicht an, zu sagen: eine religiöse; das Singen ist ihnen eine Sache der Lebensanschauung, eine Forderung des ganzen Lebensstiles . . . Es ist kein Widerspruch, daß die *neue* Jugend das *alte* Lied pflegt; in der Jugendbewegung unserer Tage lebt etwas von jener seelischen Schlichtheit, die dem deutschen Menschen des Mittelalters zu eigen war.« — »Zwei Variationen zum Thema Bach« von *Josef M. Müller-Blattau*. Über Bach und das Volkslied. — »Johann Sebastian Bachs ›Kunst der Fuge‹« von *Richard Baum*. — »Schallanalyse und Musik« von *Karl Schaezler*. — »Tanz« von *Fritz Hugo Hoffmann*.

DIE WELTBÜHNE XXIII/16, Charlottenburg. — »Der Deutsche im Konzertsaal« von *Hans Heinz Stuckenschmidt*. »Jedesmal, wenn ich in Deutschland einen Konzertsaal betrete, rinnt mir ein kalter Schauder über den Rücken. Ich habe den Eindruck eines Krankenhauses, und eines Tages wußte ich mit Gewißheit: dieses Volk wird an seiner Musik zugrunde gehen, die ihm den letzten Rest von Beherrschung, Vernunft und Männlichkeit raubt, wie ein Vampir, wie eine gefährliche Seuche. Denn die Beziehung des durchschnittlichen Deutschen zur Musik ist eine hoffnungslose sexuelle Hörigkeit, die in ihrer Massenwirkung die bedenklichsten Formen annimmt . . . Das Schlimmste aber ist, daß diese Wirkung als ansteckende Massenpsychose auftritt, der sich kaum einer zu entziehen vermag. Die stärksten Männer bleiben nicht verschont, und ganze Generationen von musikliebenden jungen Leuten ruinieren sich durch die tägliche Ausübung dieser entnervenden seelischen Onanie.« Der Autor ruft zum Schluß den Staatsanwalt auf gegen »die irreale Schweinigelei in Tönen«.

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE XXII/5—6, Dortmund. — »Zur Schulmusikreform in Preußen« von *Ernst Dahlke*. — »Lob der Musik in den Traktaten des Abraham a Santa Clara« von *Fr. W. Pollin*. — »Die Schallplatte im Musikunterricht« von *Paul Mies*. — »Das Schulgrammophon« von *K. Haefeker*. — »Von Volksliedern« von *Ernst Dahlke*.

MUSICA SACRA 57. Jahrg./5—6, Regensburg. — »Beethoven« von *Josef Lechthaler*. — »Beethovens Verhältnis zur Religion« von *K. Weinmann*. — »Beethoven und die Kirchenmusik« von *Fidelis Boeser*. — »Beethovens Charakter« von *Guido Adler*.

MUSIK IM HAUS VI/4, Wien. — »Hausmusik« von *Wilhelm Prastorfer*. — »Musiklose Lyrik« von *Johann Pilz*. »Die Lyrik des Expressionismus hat sich selbst negiert, sie ist musiklos und damit unlyrisch geworden.« — »Beethovens Kompositionen für Lauteninstrumente« von *Josef Zuth*.

MUSIK IM LEBEN III/5, Köln. — »Musik in der Volksschule« von *E. Jos. Müller*. Es folgt Abdruck der Richtlinien und Bemerkungen des Autors zu diesen. — »Brahms' 30. Todestag« von *Walter Berten*. — »Zur Geschichte der Laute« von *P. Martell*.

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH IX/5—6, Wien. — Sonderheft »Musik am Rhein«. — »Einheit der Künste im Rheinland« von *Guido Bagier*. — »Das Rheinland und die Jungen« von *Hermann Unger*. — »Eine Musikhochschule am Rhein« von *Walter Braunfels*. — »Musik und Arbeiter« von *Carl Heinzen*. — »Kirchenmusik im Rheinland« von *Heinrich Lemacher*.

NEUE MUSIKZEITUNG 48. Jahrg./17—18, Stuttgart. — »Vom Wert und Wesen der Kritik« von *Herbert Schulz*. — »Die erste deutsche Oper« von *Karl Storck* †. — »Rupert Ignaz Mayr (1646—1712)« von *Karl Gustav Fellerer*. — »Operndramaturgische Glossen über Kreneks ›Jonny spielt auf‹« von *Rudolf Hartmann*. — »Über das Beethovensche Scherzo und über den dritten Satz der Eroica« von *F. X. Pauer*. — »Die Zigeuner und ihr Musizieren« von *Karl Dauffenbach*. — »Der Kuckucksruf und seine musikalische Verwertung« von *E. Böhm*.

ÖSTERREICHISCHE GITARREZEITSCHRIFT I/3, Wien. — »Gitarremusik in Wien zur Zeit Beethovens« von *Alfred Orel*. — »Beethoven und die Wiener Volksmusik« von *Karl Kobald*. — »Beethoven und die Gitarre« von *Theodor Frimmel*. — »Hans von Bülows Eroica-Widmung« von *Robert Haas*. — »Beethoven als Theaterheld« von *Victor Junk*.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXVIII/21—24, Köln. — Unter dem Titel »Zeitfragen« werden kurze Beiträge veröffentlicht. *Hermann v. Schmeidel* schreibt »Imperative der Musik«; in ihnen heißt es: »Die Oper: unglücklich, solange nicht völlig unliterarisch. Die

Presse: Moralisches Sorgenkind aller Zeiten. Der Impresario: Wohltäter oder Schuft.« — »Männerchorfragen, mit Ernst und Humor behandelt« von *Hermann v. Schmeidel.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 85. Jahrg./23—24, Berlin. — »Der Begriff des Fortschritts« von *Karl Westermeyer.* — »Über die psychologischen Grundlagen des musikalischen Erlebens« von *Joh. Dreis.* — »Das Musikleben am europäischen Balkan« von *L. Th. Koffmann.* — »Zur Erkenntnis des nationalen Stils in der russischen Musik« von *Peter Panoff.* — »Nationalismus und Kunst« von *Jón Leifs.* — »Händel-Opern-Renaissance?« von *Rudolf Hartmann.*

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK V/6, Hildburghausen. — »Johannes Eccard« von *Eugen Segnitz.* — »Täuschungen des musikalischen Gehörs durch temperierte Instrumente« von *Gustav Ebert.* — »Zum reinen Chorgesang« von *Emil Graf.*

AUSLAND

NEUE SCHWEIZER RUNDSCHAU XX/5, Zürich. — »Musik und Mathematik« von *Andreas Speiser.* Der Autor geht von der Musikästhetik Leibniz' aus und kommt zu dem Schluß, daß »sich oberhalb der Musik, als die wahre Quelle derselben, eine mathematische Sphäre befindet.« Das Gefühl nennt der Verfasser nur die auslösende Wirkung, nicht die eigentliche Ursache der Musik. — »Bachs ›Kunst der Fuge‹« von *Hans Zurlinden.* Über die Forschung Wolfgang Graesers.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 67. Jahrg./16—17, Zürich. — »Friedrich Hegar †« von *E. T.*

DER AUFTAKT VII/5—6, Prag. — »Der erste Prager Don Juan-Darsteller Luigi Bassi« von *Bernhard Paumgartner.* — »Eine Bach-Handschrift in Italien« von *Gisela Selden-Goth.* — »Elektrische Musik« von *George W. Landsberg.* Über eine Erfindung des jungen russischen Gelehrten L. Termen. — »Szymanowski« von *Mateusz Glinski.* — »Zur Musikästhetik der Gegenwart« von *Robert Lach.* — »Moderne musikpädagogische Strömungen« von *Grete Wolf.* Eine Übersicht über die österreichischen Reformbestrebungen.

THE CHESTERIAN VIII/63, London. — »Zweihundertjahrfeier von Tommaso Traetta« von *Vito Raeli.* »Obwohl 13 Jahre nach Gluck geboren, überholt Traetta ihn, indem er die zweite Revolution im musikdramatischen Ausdruck bringt. (Der Urheber der ersten Revolution war Monteverdi.) In der Tat, einzelne Werke des italienischen Meisters nehmen den »Orfeo« und die »Alceste« des deutschen Komponisten voraus.« Der Autor nennt Traetta »a great predecessor« Glucks. — »Die Renaissance der Gitarre« von *Juan M. Thomas.* Mit wertvollen Literaturhinweisen. — »Ernest Chausson« von *Thérese Lavauden.*

THE MUSICAL TIMES Nr. 1012, London. — »Der Kern im Schaffen von Delius« von *Robert H. Hull.* — »John Dowland« von *W. H. Grattan Flood.* — »Vivaldi und Stradella: eine neue Entdeckung« von *Alberto Gentili.* — »Das Liebhaber-Streichquartett« von *James Brown.* — »Das pianistische Schaffen César Francks« von *Alfred Cortôt.* — »Neue Kapitel in der Geschichte des ›Boris Godunoff‹« von *M.-D. Calvocoressi.* — »Ökonomische Gesichtspunkte bei Orchesterkonzerten« von *Arthur P. Frogatt.*

THE SACKBUT VII/11, London. — »Die Wurzel der Religion« von *Aylmer Maude.* — »Eindrücke vom Covent Garden« von *H. E. Wortham.* Scharfe Kritik Wagners. Wenn man vom »Rheingold« kommt, so glaubt der Autor zu verstehen, daß »Burney den Nagel auf den Kopf traf, als er bemerkte, daß die Eigenschaften deutscher Musik Langeweile und Pedanterie seien«. Nur gelegentlich glaubt der Verfasser, daß bei Wagner »der Künstler triumphierte über den Philosophen, der Mensch über den Deutschen, Wagner über sich selbst«. — »Musik und staatliche Schulen« von *Erica Delville Glaser.* Der Aufsatz befaßt sich mit der Interesselosigkeit der englischen Jugend an der Musik und stellt demgegenüber die Musikfreudigkeit der Deutschen. Die Verfasserin erzählt von ihren Eindrücken, die sie in Deutschland von der singenden Jugend empfing. — »Niemand prophezeie — er wisse es denn« von *Felix Goodwin.* Ausgehend von Aufsätzen von Adolf Weißmann und H. H. Stuckenschmidt wird das Problem der Oper untersucht. — »Modernismus und seine Fehler« von *Harold E. Watts.* »Man hat gesagt, daß viele der Gesangspartien der heutigen Komponisten nur dazu da sind, dem Sänger Schwierigkeiten zu machen. Dies alles mag eine schöne ›Athleten-Arbeit‹ sein und auch seinen Nutzen haben — aber Vokalmusik ist das nicht.« Der Verfasser ruft dem Komponisten zu: »Auf zur Einfachheit«. — »Die Oper in der Stadt und auf Reisen« von *Perceval Graves.*

LA REVUE MUSICALE VIII/8, Paris. — »Richtung und Musik« von *André Suarès*. »Das Wort ist das Abbild des Seins. Aber das gesungene Wort ist Inkarnation . . . Nichts ist kennzeichnender für einen Menschen als seine Musik: sie ist die geistige Grenze aller seiner Sinne . . . Die Musik, diese differenzierte Kunst, hat nicht den gleichen Ausdruck für zwei Menschen, nicht einmal denselben Ausdruck für denselben Menschen zu verschiedenen Alterszeiten . . . Die Sprache des Gefühls ist Gesang: er ist immer Musik. Die Musik der Worte besteht, wie diese selbst, aus Klang und Rhythmus . . . Der Ton ist Materie: das Wort fast nicht. In der Kunst, selbst der der Töne, herrscht die Physik; aber nicht in der Dichtung.« — »Ödipus-Rex« von *Arthur Lourié*. Über diese neueste Oper Strawinskijs heißt es: »Nach einer Pause von drei Jahren, in denen Strawinskij nur Klavierwerke schrieb, kehrt der Komponist zum Theater zurück: er hat soeben seine dritte Oper: Ödipus-Rex beendet, an der er fast anderthalb Jahre gearbeitet hat . . . Die Epoche der Blüte des Oratoriums ist gebunden an den Namen Händel. Und in der Tat, es ist eine Rückkehr zu Händel, die Ödipus-Rex kennzeichnet. Eine überraschende Rückkehr . . . die Rückkehr zur Harmonie ist eine vollendete Tatsache . . . Im Ödipus verläßt Strawinskij Bach um Händel willen, weil Bach in der Tiefe individuell gerichtet ist, während Händel völlig unpersönlich bleibt. Bach half Strawinskij, die dialektische Methode finden, deren Äußerung unermeßlich ist. Und Händel, dessen Werk Ausdruck der Form ist, unpersönlich im harmonischen Prinzip, hat dem Autor des Ödipus geholfen, seine Polyphonie der Harmonie organisch zu verbinden. Die Musik des Ödipus zeigt keine direkten Ähnlichkeiten mit der Kunst Händels, aber die treibende Kraft dieser Kunst offenbart sich in der Tatsache, daß die Harmonie im Ödipus eine fundamentale Rolle spielt und an erster Stelle steht.« . . . Die Polyphonie des Ödipus ist nicht frei; sie ist nicht dynamisch; sie bewegt sich, indem sie sich genau an die Grenzen der Harmonien, die auf dem Grunde des Werkes ruhen, hält . . . Der Komponist erreicht so eine Art idealer Synthese des harmonischen und kontrapunktischen Prinzipes, die man etwa als harmonischen Kontrapunkt bezeichnen könnte . . . Die Harmonik des Ödipus erscheint auf den ersten Blick schulgemäß und banal. In Wirklichkeit ist sie neu und außergewöhnlich. Der Rhythmus wächst in dieser Oper aus der lateinischen Sprache. »Strawinskij wählte die lateinische, weil sie in unseren Tagen jede praktische Bedeutung verloren hat. Sie ist ganz objektives Material . . . Vom theatralischen Standpunkt aus erscheint Ödipus vollkommen statisch. Es passiert nichts auf der Szene, und jede Bewegung fehlt in dieser Oper, in der das musikalische Geschehen allein seine Realisierung findet. Die Form ›Oper‹ ersteht hier in ihrer ganzen Reinheit.« Der Autor vergleicht diese Oper mit Glinkas »Russlan und Ludmila« . . . »Im Ödipus zeichnet der Komponist einen griechischen Mythos im Geist der lateinischen Sprache, und die Tragödie ist hier mit Hilfe der Musik ohne szenisches Beiwerk geschaffen. Szenisch unbeweglich, rollt Ödipus ab wie eine Art Monographie des Mythos, mit der Musik erzählt, ganz ohne Hinzunahme anderer Elemente, welche sie es auch immer sein mögen.« Der Autor schließt, indem er die Wahrheit und Reinheit dieses neuen Stils hervorhebt, der mit dem Geist der Ironie und Groteske nicht mehr das Mindeste zu tun hat. — »Wanda Landowska« von *André Schaeffner*. — »Die ›Suite‹ in der musikalischen Musik« von *Jules Rouanet*.

LE MENESTREL 89. Jahrg./22—25, Paris. — »Pierrot und der Theaterkrieg« von *Marcel Belvianes*. — »Pierrot und die Musik« von *demselben*. — »Pierrot und der Tanz« von *demselben*. — »Chopin« von *Paul Landormy*. »Romantisch ist Chopin sicher. Aber die großen Gefühlsausbrüche sind bei ihm temperiert durch einen gewissen klassischen Geschmack, der ohne Zweifel nichts anderes als ein Instinkt der Rasse ist. In der Tat, es besteht kein Zweifel, daß Chopin Halbfranzose ist, daß sein Vater Nicolas in Lothringen geboren ist und daß Frankreich das privilegierte Land des Klassizismus ist (la terre priviligée du classicisme.)«

MODERN MUSIC IV/4, Neuyork. — »Musik und Wort« von *Frederick Jacobi*. — »Die Wiedergeburt der italienischen Oper« von *Mario Labroca*. »Es gibt drei Hauptvertreter der heutigen Wiedergeburt der italienischen Oper. Einmal wird sie repräsentiert durch Pizzetti, das anderemal durch Malipiero, drittens und in der Hauptsache für das Ballett durch Casella.« Das Hauptinteresse an den Opern Pizzettis sieht der Autor »in der Führung seines Rezitativs und der Bedeutung des Chores«. Er vergleicht Pizzettis Rezitativ mit dem der alten Florentiner Oper. — »Die Eroberung neuer tonaler Regionen« von *Leonid Sabanejew*. — »Deutschlands jüngste Opern« von *Adolf Weißmann*.

IL PIANOFORTE VIII/5—6, Turin. — »Neue Betrachtungen über die Oper: Dichtung und Musik« von *Gastone Rossi-Doria.* — »Die italienische Oper im XVIII. Jahrhundert« von *Guido Pannain.* — »Das Libretto der ›Dafne‹ und des ›Nerone‹« von *Carlo Calcaterra.* — »Die Szenerie in der Oper bis zur Romantik« von *Fausto Torrefranca.* — »Die moderne Oper« von *Mario Soldati.* — »Die Oper im modernen Leben« von *Luigi Parigi.* — »Eine neu entdeckte Oper von Alessandro Stradella« von *Alberto Gentili.*

MUSICA D'OGGI IX/5, Mailand. — »Musa romanesca« von *Ettore Romagnoli.* — »Musikalische Therapie« von *Arth.*

DE MUZIEK I/8 u. 9, Amsterdam. — »Ein merkwürdiges Experiment von Ludwig Senfl« von *K. P. Bernet Kempers.* — »Die Musik in den Niederlanden im Licht der Antroposophie« von *Henri Zagwijn.* — »Musikkultur im Chorgesang« von *Karel Mengelberg.* — »Ein unbekannter spanischer Komponist: Juan Pujol (1573?—1626)« von *Charles van den Borren.*

CRESCENDO I/10—12, Budapest. — »Die erste Pester ›Fidelio‹-Aufführung« von *Koloman Isoz.* — »Die Orgel« von *Josef Geyer.* — »Kollektive Strömungen in der gegenwärtigen Musik Europas« von *Alexander Jemnitz.* — »Zum Siege der Reaktion« von *Stefan Szelényi.* — »Eine neuaufgefundene Oper von Stradella« von *Alberto Gentili.* — »Der Jazz« von *Arpad Sandor.* — »Die Eltern und der Musikunterricht« von *Eugen Plan.*

HUNDEBNI VYCHOVA VIII/4—5, Prag. — »Beethoven« von *Jean Branberger.*

Eberhard Preußner

* * *

MUSIK UND REVOLUTION Heft 4, Moskau 1927. — »Zum sechzigjährigen Bestehen des Moskauer Konservatoriums« von *K. Igumnoff.* — »Vier Jahre gemeinsamen Lebens im Moskauer Staatlichen Konservatorium« von *W. Winogradoff.* — »Die Neuorientierung der Arbeit der Musikchöre in den Klubs« von *N. Demjanoff.* »Das Grundprinzip des Arbeitsprogramms umfaßt die Ausübung der praktischen Lehrtätigkeit mit besonderer Berücksichtigung der Pflege des Liedes. Auf diese Weise soll als Material für die instruktiv-methodische Arbeit die Liedliteratur dienen, die vom Chorkollegium durchgearbeitet wird, weil jedes Lied — vom ganz primitiven bis zum kompliziertesten — Elemente fast aller musikalischer Formen enthält.« — »Probleme der Pflege des Harmonikaspiels« von *M.* und *Sch.* — »Die Etappen der musikalischen Arbeit im Kindergarten« von *T. Babadschan.* — »N. K. Medtner« zu seiner Ankunft in Rußland. Von *A. Drosdorff.* — »Versuch von Vorführungen von Kollektivstudien am Klavier. II. Entwicklung der Technik in den Kollektivgruppen« von *A. Woitolowskaja.* — Heft 5—6. — »Die Musik im Lichte des dialektischen Materialismus« von *W. u. M.* — »Die Vorbereitungen für die Arbeit in den Klub-Chorkollektivs« von *N. Demjanoff.* — »Die Bewegung als Teil der musikalischen Arbeit in den Vorschulen« von *T. Babadschan.* — »Das Musikleben in den nördlichen Provinzen Rußlands« von *Jergenij Gippius.* — »Die Einigung der Revolutions-Komponisten« von *E. M.* »Die Hauptziele dieser Gruppe sind: erstens, eine Musik revolutionären Charakters zu schaffen, die den breiten Arbeitermassen zusagt, zweitens, die musikalisch-theoretischen Fragen unter Berücksichtigung der Marxistischen Grundsätze auszuarbeiten.« — Die Aufsatzreihe »Versuch von Vorführungen von Kollektivstudien am Klavier« von *A. Woitolowskaja* wird fortgesetzt. III. Die Anfangsgründe und Kinderkompositionen. Hierzu gibt die Verfasserin folgendes Beispiel: Um den Kindern einen Begriff vom Rhythmus zu geben, sollten sie ein ihnen bekanntes Volksmärchen, in dem sechs verschiedene Tiere vorkommen, musikalisch illustrieren. Sie arbeiteten gemeinsam und auch einzeln, um den charakteristischen Rhythmus eines jeden Tieres zur Geltung zu bringen. Nicht selten kritisierten sie einander grausam. Einer besonders scharfen Kritik wurde ein Knabe unterzogen, der das Thema »Der Fuchs« gewählt hatte. Er hatte sich verworrene Rhythmen ausgedacht, und das Hauptthema des Liedes brachte er in einer Rückwärtsbewegung, die er folgendermaßen erklärte: »Der Fuchs ist schlau — er geht nicht geradeaus, seine Rede ist auch nicht ohne Umschweife!«

M. Küttner

BÜCHER

RICHARD H. STEIN: *Tschaikowskij.* Verlag: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin.

Über Tschaikowskij gab es bisher in deutscher Sprache kein abschließendes Werk. Und die vorhandenen ungenügenden Lebensbilder sind vergriffen und im Buchhandel nicht mehr zu haben. Da ist es sehr zu begrüßen, daß die Deutsche Verlags-Anstalt jetzt eine umfassende Lebensbeschreibung des russischen Meisters erscheinen läßt, die der Feder des vortrefflichen Grieg-Biographen *Richard H. Stein* entstammt. Überlegene Sachkenntnis und eine leicht lesbare, fesselnde Darstellungsart zeichnen seine Arbeit aus, und er vermeidet den Fehler so mancher Biographen, die in Überschätzung verfallen und aus ihrem Helden einen Heros machen. Denn Tschaikowskij war gewiß kein Heros. »Bei aller Verehrung, die uns sehr viel weniger der Mensch Tschaikowskij als sein Wirken einflößt, dürfen wir nicht zu kritiklosen Bewunderern werden; und wenn wir seine Erfolge verstehen wollen, so müssen wir berücksichtigen, daß diese beim Publikum stets größer waren als bei den Musikern.« Und weiter sagt Stein: »Tschaikowskijs Arm war wohl nicht stark genug, um aus dem weißglühenden Eisen neue schlichte Formen zu schmieden. Immerhin hat der Meister die vorhandenen Formen mit neuem, lebensprühendem Inhalt gefüllt.« Man weiß, daß Tschaikowskijs intime, niemals für den Druck bestimmte Tagebuchaufzeichnungen aus politischen Gründen kürzlich in Sowjetrußland herausgegeben wurden. Damit sollte der »Bürger« Tschaikowskij als Repräsentant »bürgerlicher« Ideologie bloßgestellt werden. Solches zu erreichen war gewiß nicht schwer. Denn Tschaikowskijs weichlichen, mitunter fast weibischen Stimmungen, seine Bereitwilligkeit, sich jederzeit Tränenergüssen hinzugeben, nimmt nicht gerade für ihn ein. Vieles in seinem Leben ist nur durch seine homosexuelle Beanlagung erklärbar. Wie unsagbar muß er unter den im vorigen Jahrhundert verbreiteten Anschauungen gelitten haben, welche die Männerliebe unter allen Umständen verdammten! In unseren Tagen aber wurde Hans Blühers »Eros in der männlichen Gesellschaft« geschrieben. Heute urteilen wir anders. Heute wissen wir, daß die Homosexualität — sofern es sich nicht um großstädtische Ausschweifungen und Übersättigung handelt — durchaus nicht eine krankhafte Beanlagung zu sein braucht; ja daß die sogenannten »Männerhelden« (wie schon bei den alten Griechen) sich sogar durch eine besonders hervorragende Physis auszeichnen. Jedenfalls sind wir heute weit davon entfernt, Männer wegen einer solchen Beanlagung zu verurteilen. Kein Zweifel: gerade diese stetige, fast stillschweigende damalige Anklage hat auf Tschaikowskij schwer gelastet, und nur infolge dieser Einstellung aller ihn umgebenden Kreise ist die in seinem Leben nie aussetzende Verzweiflung zu erklären, die ihn schließlich in den Freitod trieb. Steins rein biographischer Teil ist besonders anziehend geschrieben, und wir erfahren aus dem Leben des russischen Tondichters viel fesselnde Einzelheiten: etwa die Tatsache, daß Désirée Artot eine Zeitlang seine Braut war. Dann die merkwürdige Geschichte seiner verunglückten Ehe, die nur wenige Wochen währte, aus der er sich lediglich durch eine Hals über Kopf durchgeführte Flucht ins Ausland zu retten wußte. Schließlich die unzähligen fluchtartigen Reisen durch ganz Europa, um gewissermaßen sich selbst, seinem Dämon zu entrinnen. Erstaunlich bleibt dabei Tschaikowskijs Produktivität ungeachtet dieses unruhigen Lebens. Aber nur selten gelingt ihm völlige Konzentration. Auf faszinierende musikalische Einfälle folgen unmittelbar banalste Episoden. Und noch eines: die Berechnung spielt ihm allerlei Streiche. Der Künstler weiß, daß Fortissimoabschlüsse mehr Erfolg verbürgen, als ein Ende, das piano verklingt. Folglich bringt er am Schluß sehr häufig Musik mit brutaler Durchschlagskraft, auch wenn das dem logischen Aufbau des Stückes widerspricht. Aber der Zweck wird erreicht: das Publikum quittiert mit heftigem Händeklatschen. »So ist der ganze Tschaikowskij,« sagt Stein. »Tiefstes, Schönstes, Größtes — als Episode. Das Ganze sehr, sehr oft irgendwie verpfuscht ...« »Aus einer inneren Notwendigkeit (mit Ausnahme des »Eugen Onegin«) heraus, hat er seine Opern nicht geschrieben. Sondern er betrachtete sie als das beste Mittel, populär zu werden und gleichzeitig viel Geld zu verdienen. Kein Wunder, daß seine meisten Bühnenwerke — trotz prächtiger Einzelheiten — wenig Erfolg gehabt haben.« — Da Stein sämtliche Kompositionen des russischen Tondichters analysiert, so bietet er dem Tschaikowskij-Freunde die beste Möglichkeit, sich in dessen weitverzweigtem Lebenswerk zurechtzufinden. Einige einleitende Kapitel

bieten einen Einblick in die russische Musikgeschichte. Daß dabei auch die heute lebenden russischen Musiker berücksichtigt wurden, gehört wohl nicht ganz zum Thema, und manche Kürzungen würden in einer Neuauflage den Wert der Steinschen Arbeit nur erhöhen. Doch können solche kleine Ausstellungen der Qualität des Buches nicht Abbruch tun, das hiermit allen Freunden russischer Musik aufs beste empfohlen sei.

Kurt v. Wolfurt

WALTER HARBURGER: *Form und Ausdrucksmittel in der Musik.* (In der Reihe der »Musikalischen Volksbücher«.) Verlag: J. Engelhorns Nachf., Stuttgart.

Das ist ein frisches, schlagkräftiges Buch, eines, das man gerade in unseren Tagen schon um seines Standpunktes willen begrüßen muß — gleichviel, ob man in einzelnen Urteilen und Begründungen überall mit dem Verfasser einig sein kann. Dieser Standpunkt besteht darin: den Leser aus der üblichen Art ästhetischer Musikbetrachtung und -wertung zu befreien und ihn dazu zu erziehen, das musikalisch Wesentliche (»was musikalisch etwas ist«, »was ein Gesicht hat«) erlebnismäßig zu erfassen. Dabei ist sich der Verfasser völlig klar darüber, wie unendlich schwer es ist, ein künstlerisches Erlebnis sachlich zu werten, zu begründen — es »läßt sich nur spüren«, sagt er selbst; und mit großer Skepsis betrachtet er daher den Begriff »Kritik«, und kommt zu dem vernünftigen Schluß, daß Kritik, da sie nun einmal subjektiv erlebnismäßig bedingt sei, auch nur »im Falle eines positiven Mitschwingens« geübt werden sollte. »Größere und allgemeinere Objektivität läßt das Subjektivste in uns, das seelische Erlebnis, nicht zu.« — Im ersten Teil seines Buches beschäftigt sich Harburger nun mit den musikalischen Ausdrucksmitteln, im zweiten mit den Formbegriffen; und immer kommt es ihm auf klare Scheidung des Absoluten und Relativen, des Entwicklungsfähigen und des Zeitgebundenen an. Der fast nur noch parteimäßig gebrauchte Begriff der »modernen Musik« z. B. verschwindet — da er ohnehin Phrase ist — völlig, wenn man mit Harburger nur zwischen dem rein Klanglichen, Dynamischen der Musik und der »sozusagen graphischen Musik«, dem »absoluten Musikalischen« unterscheidet. »Dieses Reinmusikalische ist im Gegensatz zu dem vom Material und der Zeit abhängigen Klanglich-Dynamischen gewissermaßen abstrakt-objektiv, geistig, von der Erfahrung und Sinnlichkeit unabhängig.« Das ist im einzelnen nichts Neues; aber diese Formulierung ist wichtig als Grundlage für jegliche Betrachtung der Musik nach ihren wesentlichen und unwesentlichen Eigenschaften. Und wenn der Verfasser im weiteren gerade der »modernen« Musik das Wort zu reden scheint, so geschieht es doch nicht aus einer parteilichen Einstellung, sondern im Gegenteil zur Beseitigung dieser Einstellung, zur Aufklärung der inneren Voraussetzungen für das neuzeitliche Musikschaffen, das in der Allgemeinheit dessen, was wir oft als »moderne Tendenz« empfinden, doch zu kräftig und übereinstimmend revolutionär ist, als daß nicht innere, psychologisch erkennbare Antriebe dazu gegeben sein müßten. — Es ist im übrigen ganz unmöglich, auf knappem Raum einen Begriff von dem Reichtum des Buches zu geben. Nur so viel sei gesagt: daß es einer geschrieben hat, der selbst als schaffender und erlebender Musiker an den Problemen gelitten hat, die aufzuklären er sich bemüht; der aus eigener Erkenntnis in die Geheimnisse der schöpferischen Empfängnis, der Biologie der Musik eindringt; und der überall, wo er vom Wesen der Musik und ihrem Erlebnis spricht, ungefähr auf dem kräftigen, gesunden Boden und in der klaren Luft der Ideen von Heinrich Schenker lebt. Ein Buch jedenfalls, das durch seine Haltung und in seinen positiven Erkenntnissen wohl berufen ist, künstlerische Idealität jeder Art zu erneuern und zu verbreiten. *Hans Teßmer*

WALTHER HOWARD: *Auf dem Wege zur Musik.* Eine Buchreihe. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Für die neuzeitliche Musikpädagogik ist Walther Howards Buch »Lehre vom Lernen« (Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel) bedeutsam geworden. In einer Reihe von kleinen Schriftchen beabsichtigt der Verfasser auf die verschiedensten musikerzieherischen Sondergebiete einzugehen. Band 1 und 2 liegen vor. Der erste führt den Titel: »Auf dem Wege zum Rhythmus«. Howard vermittelt zunächst Klarheit über die Begriffsbestimmungen, mit denen er arbeitet. Seine Ausdrucksweise ist kurz, die Behandlung des Stoffes übersichtlich. Da wir unter den Musiklehrenden immer noch sehr viele wissenschaftlich und pädagogisch ungeschulte Praktiker haben, sind solch knapp gefaßte, Klarheit bringende Schriftchen sehr notwendig. Howard zeigt dem Lehrenden und Lernenden, wie er den Rhythmus als Gestaltungsmoment erfassen kann. Er weist die Ge-

fahren des Mechanisierens der rhythmischen Bewegungen nach. Vortrefflich ist die Kritik der üblichen — unmusikalischen — Zählmethoden. Der Leser erfährt, wie man zur Erwerbung eines inneren Taktgefühls kommt, wie innerliche Beziehungen zwischen den verschiedenen Notenlängen und den Taktschlägen entstehen, wie man schließlich zu einem künstlerisch-rhythmischen Vortrag gelangt. Band 2 hat die Aufschrift: »Zur modernen Gehörsbildung«. Howard nennt die Gehörsbildung, die ihm als Ziel vorschwebt, »modern« weil sie sich zur Harmonielehre anders einstellt als früher. Er sagt: »Früher war Harmonielehre vorwiegend Gehörübung, heute ist Gehörübung Harmonielehre geworden. Denn ehedem suchte man durch Aufstellung von Regeln dem Hören näher zu kommen, heute lehrt man das Hören, um die Harmonielehren erfassen zu können.« Howards gute Meinung von dem Harmonielehreunterricht in Ehren, aber er kann versichert sein, daß der alte Unterrichtsschlendrian in dem Fache der »Musiktheorie« noch keineswegs abgetan ist. Das »Ehedem« ist leider noch immer große Mode. Wo aber Harmonielehre lebendig, d. h. nicht als Regelkram gelehrt wird, da ist eine Gehörbildung Howardscher Art unbedingte Voraussetzung. Howard gibt für den Vorgang des Hörens klare, leichtbegreifliche und überzeugende Erklärungen. Unter Gehörbildung versteht er »Beziehungen zwischen Ohreindrücken herstellen«. Auf das »Erleben« von Intervallen kommt es an. Howard spricht — meines Wissens geschieht dies in pädagogischen Schriften zum ersten Male — davon, daß jedes Intervall nicht nur einen schematischen Wert hat, sondern daß sich jedes Intervall nach seiner Umgebung individualisiert. Es werden Streiflichter auf die Schaffensmethoden der großen Meister geworfen, veraltete ästhetische Anschauungen werden treffend kritisiert, und es wird der Nachweis erbracht, daß es beim »Hören« darauf ankommt, den Ton als ein Geschehnis zu erfassen. Wer Howards Art und Methode aufnimmt, wird mit seinem Gehör auch den Werken der Moderne nicht hilflos gegenüberstehen.

Rudolf Bilke

FRITZ VOLBACH: *Handbuch der Musikwissenschaften.* 1. Band. Verlag: Aschendorff, Münster i. W. 1926.

Der erste Band trägt die Überschrift: Musikgeschichte, Kulturquerschnitte, Formenlehre, Tonwerkzeuge und Partitur; der zweite soll Akustik, Ästhetik, Tonphysiologie und -psychologie enthalten. Der Verfasser war also bemüht, den Begriff der Musikwissenschaft (wozu im Plural?) ganz umfassend auszulegen. Das handliche, Leo Kestenberg gewidmete Buch ist vornehmlich für die Schullehrer bestimmt, die sich nach den neuen Lehrplänen im Musikunterricht vor ganz neuartige Aufgaben gestellt sehen. Mit Recht betont Volbach, daß der Musikunterricht nur Sinn hat, wenn er im lebendigen Zusammenhang mit den kulturkundlichen Fächern erteilt wird. Um diese Verbindungen aufzudecken, hat er seinem Buch eine vergleichende Tabelle unter dem Titel »Kulturquerschnitte« beigefügt, die indessen kaum mehr als das Nebeneinander der führenden Namen in Kunst, Wissenschaft und Politik für die einzelnen Epochen gibt. Es fragt sich, ob diese Zusammenstellung von wesentlichem Nutzen ist, wenn in der sonstigen Darstellung die Verbindungsfäden so gut wie unberücksichtigt bleiben. Ist doch durch die Gleichzeitigkeit zweier Strömungen noch nichts über ihren Zusammenhang gesagt. Je gedrängter aber ein Lehrbuch ist, desto größere Gesichtspunkte müssen die Darstellung bestimmen. Im musikgeschichtlichen Teil sind begrüßenswert die Beispiele alter Notation und die sehr zweckentsprechenden Literaturhinweise. Manche Abschnitte leiden dagegen unter zu großer Namenanhäufung. Bei aller Kürze möchte man doch etwas mehr über die Schreibart vieler Meister erfahren, zumal Bemerkungen wie die zur Gluckschen Opernreform beweisen, daß Volbach treffende Charakteristik in knapper Form zu geben vermag. Mit offenbarer Liebe sind die Lebensbilder der Großmeister herausgearbeitet. Die Auswahl der Namen und Daten mag nicht immer leicht gewesen sein. Anerkennung verdient, daß auch die Moderne bis zu ihren jüngsten Vertretern verständnisvoll gewürdigt wird. Ausgezeichnet ist der Abschnitt über die Tonwerkzeuge; hier gibt der Orchesterpraktiker einen vorzüglichen Leitfaden zur Kenntnis der Instrumente und ihrer Anwendung.

Als zuverlässiger Führer hat sich Volbach schon durch seine früheren Veröffentlichungen über so auseinanderliegende Gebiete wie gregorianischen Choral, Händel, Neuzeit, Instrumentenkunde bewiesen. All diese Studien sind dem »Handbuch« zugute gekommen, das sicherlich vielen Fernerstehenden den Zugang zur Musikwissenschaft erschließen wird. Für eine Neuauflage möchte man eine Verbesse-

rung des Registers wünschen, das bei der Anlage des Buches die Aufgabe hätte, anzuzeigen, inwieweit es sich bei der historischen, formalen und tabellarischen Behandlung um die gleichen Gegenstände handelt. Auch die Abbildungen sind noch von ungleichem Wert. Nicht unerwähnt sei, daß den Benutzern die schwerste Aufgabe erwächst: aus der Fülle des gebotenen Stoffs eine kleine Auswahl für den Unterricht zu treffen, wenn anders die Schüler nicht darin ertrinken sollen. Die Lücke eines entsprechenden, methodisch angelegten Unterrichtswerkes bleibt fernerhin bestehen.

Peter Epstein

KARL STORCK: *Geschichte der Musik.* 6. Aufl. Mit Bildnissen berühmter Musiker. Ergänzt und herausgegeben von Dr. *Julius Maurer.* Band 1 u. 2. Verlag: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1926.

Storcks den Stoff gründlich meisternder, Quellen und Darstellungen geschickt nutzender, kulturgeschichtlich vertiefter und weltanschaulich-bewußt und sinnvoll gestalteter Überblick der gesamten Musikentwicklung ist seit seinem ersten Erscheinen längst als ein auch wissenschaftliche Ansprüche befriedigendes, sprachgewandtes, überall lebendige Anschauung vermittelndes, anregendes Hausbuch anerkannt. Dr. Maurer, der bereits die 5. Auflage (1923) für das Gegenwartsschaffen mit feinem Takt ergänzte, hat nun auch die übrigen Teile durchgearbeitet und besonders im ersten Bande neuere Forschungsergebnisse sorgfältig nachgetragen und zwanglos eingefügt, so daß man stilistisch den Fortsetzer kaum merkt. Da auch manche zeitlich bedingten Ausführungen getilgt wurden, so hat das Werk an Einheitlichkeit eher noch gewonnen. Die erweiterte Würdigung der Jüngsten paßt sich nach Auffassung und Umfang dem bisherigen Rahmen durchaus an, zumal Maurer, wie er selbst freimütig erklärt, da, wo er abweichender Meinung war, auf ihre Geltendmachung verzichtet hat. Einzeleinwände (wie z. B. die nicht ganz richtig datierte Bückeburger Zeit Schützens) muß ich hier unterdrücken, sie sind für die Gesamtbewertung auch unbedeutend. Verbesserungsbedürftig erscheint mir der Literaturnachweis, dessen Auswahl weiter zu ziehen und bei dem kapitelweise Trennung von Werkausgaben und Darstellungen erwünscht wäre. *Gustav Struck*

CHARLES VAN DEN BORREN: *Guillaume Dufay.* Verlag: Marcel Hayez, Brüssel 1926.

Der Brüsseler Musikforscher *Charles van den Borren*, durch frühere schätzbare Arbeiten über die ältere niederländische Musik in den Fachkreisen wohlbekannt, legt ein neues Buch über *Guillaume Dufay* vor, den Hauptmeister der ersten Niederländischen Schule gegen 1450. Diese von der belgischen Akademie preisgekrönte Schrift verdient eine solche Auszeichnung durchaus. Mit gründlichster Kenntnis des entlegenen Quellenmaterials ist hier Baustein auf Baustein gelegt, bis eine ausführliche Monographie entstand, die uns die Persönlichkeit, die Zeit, die Kunst des Altmeisters klar und anschaulich darlegt. Es zeigt sich hier in überraschender Weise, was beim heutigen Stand der Forschung ein sachkundiger Historiker leisten kann, wenn er ein kritischer Kopf, ein Musiker und gewandter Schriftsteller zugleich ist. Es galt, hier aus tausend weit verstreuten Notizen, aus einer Menge kleinerer Studien, aus etlichen Neudrucken von Werken Dufays und aus eigenen Forschungsergebnissen die Summe zu ziehen. Dies ist dem belgischen Forscher in trefflicher Weise gelungen. Mit seinen 370 Seiten erschöpft das Buch, wohl für geraume Zeit, sein Thema. Man kann sagen, daß von keinem Meister des 15. Jahrhunderts ein so gerundetes, wohlfundiertes Bild seines Lebens und eine so ausführliche Betrachtung seiner Werke vorliegt als hier von Dufay. Haberls biographische Skizze vom Jahre 1885, bisher die Hauptquelle unserer Kenntnisse von Dufay, wird hier erheblich erweitert und in manchen Einzelheiten berichtigt. Der Leser verfolgt die glänzende Laufbahn des Künstlers, von seiner Heimat in Flandern, seiner Lehrzeit im Chor der Kathedrale von Cambrai unter dem Meister Binchois, seinem Wirken an der päpstlichen Kapelle in Rom, am Hofe des savoyischen Herzogs, in der Gegend des Genfer Sees, seinen Studien an der juristischen Fakultät wahrscheinlich von Paris, seinem gelegentlichen Wirken am Burgunder Hof bis zu seinem otium cum dignitate als Kanonikus der Kathedrale von Cambrai, wo er 1474 starb. Diese Erörterung der Lebensumstände des Meisters gibt auch eine Fülle fesselnder Einblicke in das Musikleben seiner Zeit an den bedeutenden Pflegestätten der Kunst. Noch wichtiger jedoch ist es, daß wir hier zum ersten Male von dem künstlerischen Lebenswerk Dufays einen zulänglichen Begriff erhalten. Eingehende Studien über die Messen, Motetten, Chansons vermitteln uns neue Aufschlüsse und wertvolle Belehrung

über Technik und ästhetische Werte der Dufayschen Kunst. Wer sich mit der Musik der alten Niederländer beschäftigt, wird das Dufay-Buch van den Borrens als unentbehrliches Hilfsmittel benutzen müssen. *Hugo Leichtentritt*

HELMUTH OSTHOFF: *Der Lautenist Santino Garsi da Parma.* Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1926.

Die Studie über den von 1594 bis 1604, seinem Todesjahr, am Hofe zu Parma wirkenden Lautenisten Santino Garsi ist eine der Schule von Johannes Wolf entstammende Berliner Dissertation. Sachlich und gründlich sind die Untersuchungen des Verfassers über die Musikpflege des 16. Jahrhunderts in Parma, das durch Männer wie Claudio Merulo und Ciprian de Rore eines der bedeutendsten der kleineren italienischen Musikzentren geworden war, über Personal- und Quellengeschichte. (Berliner Lautenbücher Mus. mss. 40032 und 40153 und Brüsseler Handschrift Ms. II 275). Der Schwerpunkt der Osthoffschen Arbeit liegt in deren zweitem Teile, der zunächst die Typen der Gagliarda — der Hauptform Garsis — und weiterhin die verschiedenen Nebenformen, wie Corenta, Balletto, Ballo, Morescha, Ruggieri, Aria stilkritisch durchforscht. Der Komponist erscheint als Charakterkopf besonders in den »Doubles«, die in geistiger Durchknetung des Stoffes das Prinzip der Variation weit schärfer anfassen, als etwa die zeitgenössischen englischen Variationskomponisten. Die geschichtliche Stellung Garsis ist besonders interessant als die eines Übergangskünstlers, der weitgehend Elemente des monodischen Stiles in die Lautenmusik einmünden läßt. Die dem Buch in reicher Fülle beigegebenen Beispiele werden eine Verbreiterung der Untersuchungen des Verfassers besonders nach der Seite der Geistesverwandtschaft Garsis mit einer Reihe zeitgenössischer Musiker dienlich sein. So weist die Gagliarda: La Contessa di Sala auf geistige Beziehungen zu Sweelinck, A. Gabrieli, Haßler, das Kopfmotiv der Gagliarda Nr. 21 (Ciprian de Rore?) auf Haßlers: Io vò cantar aus den »Canzonette« von 1590. Der nachträgliche Druck des Buches ist deshalb zu begrüßen, weil es nicht allein eine Bereicherung der Speziallliteratur der Laute darstellt, vielmehr auch die nicht zu zahlreichen Arbeiten über Tanzformen zur Zeit einer der wesentlichsten Stilwandlungen um einen schätzenswerten Beitrag vermehrt. *Ernst Bücken*

NICOLAUS LISTENIUS: *Musica*, ab authore denuo recognita Norimbergae 1549. Im Faksimile herausgegeben mit einer Einführung von *Georg Schünemann.* (Veröffentlichungen der Musik-Bibliothek Paul Hirsch, Nr. 8.) Verlag: Martin Breslauer, Berlin 1927.

In unseren Tagen, in denen wir der Erziehung zur Musik in Schule, Volk und Kirche besondere Bedeutung beimessen, wird man diesem Neudruck das größte Interesse entgegenbringen. Der Fachlehrer wird in Listenius' Musica eines der ältesten Schulmusiklehrbücher kennenlernen, das in vorbildlicher Kürze und mit großem pädagogischem Geschick den musikalischen Lehrstoff des 16. Jahrhunderts verarbeitet. Darüber hinaus wird jeder an der Geschichte deutscher Musik Interessierte erfahren, in wie engem Zusammenhang im 16. Jahrhundert praktische Musikpflege mit der Schulmusik stand, wissen wir doch bereits aus den großen Musikkompendien, daß der Wahrer und Hüter deutschen Musikgutes in dieser Zeit vor allem der deutsche Kantor war. Wenn die deutsche Musik im 17. Jahrhundert, in den Zeiten der italienischen Mode und des Dreißigjährigen Krieges, ihre Eigenart zu wahren wußte, so verdankt sie dies in erster Linie der Zähigkeit des deutschen Kantors. Zu denen, die »an der Sicherung der deutschen Musikkultur und Musikerziehung entscheidend mitgearbeitet haben«, gehört Nicolaus Listenius. In der ausgezeichneten Einführung gibt Georg Schünemann ganz neue Daten über das Leben dieses Kantors: er stammte aus Hamburg, hat in Wittenberg studiert und fand hier in Bugenhagen einen Förderer und Mitarbeiter seiner Erziehungsideen. Von Wittenberg ging Listenius nach Salzwedel, vermutlich als Kantor. Der besondere Wert von Schünemanns Einführung liegt in der klar gesehenen Überschau, die er über die ganze musikalische Erziehungsbewegung des 16. Jahrhunderts kurz und anschaulich gibt. *Eberhard Preußner*

JOSEF BRAUNSTEIN: *Beethovens Leonore-Ouvertüren.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der Verfasser selbst nennt auf S. 157 seine Behandlung des Leonore-Ouvertüren-Problems »vielleicht etwas langatmig«. »Vielleicht« trifft nicht zu; die Abhandlung ist viel zu breit; eine Sezierung der Umarbeitung der zweiten Ouvertüre, wie sie S. 66—109 gegeben wird, ist zwar höchst gelehrt, aber kaum lesbar; jedenfalls gehört eine Engelsgeduld dazu. Für den Diri-

genten ist sie kaum verwertbar. Das Verdienst aber hat der Verfasser, unzweideutig, klar dargelegt zu haben, daß die erst nach Beethovens Tod als op. 138 veröffentlichte Ouvertüre Nr. 1 wirklich die zuerst entstandene ist, nicht etwa, wie Nottebohm glaubhaft machen wollte, die dritte, und erst 1807 (für die nicht zustandegekommene Prager Aufführung) komponiert ist. Braunstein weist auch nachdrücklich darauf hin, daß die Skizzenbücher Beethovens vielfach erst nachträglich zusammengebunden sind und daß daher die Reihenfolge der Blätter für die Chronologie der Entstehung der Werke keineswegs maßgebend sein kann; er stellt auch manche Irrtümer Nottebohms richtig, der leider nur selten genau angegeben hat, wo jetzt die betreffenden Skizzen aufbewahrt und in welchem Bande sie enthalten sind. Man merke sich Braunsteins Ergebnis, daß Bogen und Blätter dieser Skizzenbücher, wenn sie auch noch so benachbart sind, nicht unbedingt gleichzeitig oder in kurzen Zeitabschnitten beschrieben sein müssen. Wie sehr Braunstein, dem ich gern bescheinige, daß er ein feiner Stilkritiker ist, sein Buch mit Unnötigem belastet hat, zeigt seine längere Übersicht über die von Beethoven umgearbeiteten Werke. Da er so viel Literatur sonst zitiert, ist mir aufgefallen, daß er die von mir herausgegebene Partitur des F-dur-Quartetts nach der Klaviersonate op. 14 Nr. 1, deren Text von mir unter den der Streichinstrumente untergelegt ist, nicht kennt, auch nicht meine Einleitung zur Eulenburgschen Partitur des Fidelio und der 4 Ouvertüren. Er weiß merkwürdigerweise nicht, daß die von Erich Prieger rekonstruierte Partitur der Ur-Leonore gedruckt vorliegt (wie auch das Stimmenmaterial), sowie daß diese Ur-Leonore 1905 zweimal im Berliner Königlichen Opernhaus aufgeführt worden ist. Kürzlich ist übrigens die 2. Leonoren-Ouvertüre mit den Strichen, die Beethoven wahrscheinlich für die zweite oder dritte der drei zu seinen Lebzeiten einzigen Bühnenaufführungen der Ur-Leonore gemacht hat, veröffentlicht worden, und wird in dieser Form jetzt auch viel aufgeführt. Ich halte dies für falsch; die Kürzungen sind nur aus äußeren Gründen gemacht, nämlich um den gar zu langen Theaterabend zu verkürzen, im Konzertsaal sollte daher nur die ursprüngliche ausführliche Fassung gespielt werden; es fällt doch auch niemandem ein, die für die verkürzte Pariser Bearbeitung zurechtgestutzte Tannhäuser-Ouvertüre in dieser Gestalt im Konzertsaal zur Wiedergabe zu bringen. *W. Altmann*

PAUL MIES: *Musik im Unterricht höherer Lehranstalten.* Verlag: P. J. Tonger, Köln 1925/26.

Das zweibändige Werk will dem Lehrer Material für den musikgeschichtlichen und ästhetischen Unterricht an die Hand geben. Es wendet sich dabei, entsprechend den preußischen Richtlinien, nicht nur an die Vertreter des Fachs »Musik« sondern besonders an die der Nachbarfächer: Religion, Geschichte, Deutsch usw., in deren Stoffkreis ja zahllose musikgeschichtliche Aufgaben herüberweisen. An einer großen Reihe ausgearbeiteter Vorträge über die verschiedensten Fragen zeigt Mies den Weg, zu Kernproblemen in faßlicher Darstellung vorzudringen. Unnötig zu sagen, daß der Verfasser als Wissenschaftler nur von gediegener Grundlage ausgeht, z. B. in dem schönen Beitrag »Töne und Farben« (2. Band), der einen Naturwissenschaftler geradezu reizen müßte, auch einmal eine Stunde Musik zu unterrichten. Bei Werturteilen, mit denen Mies zum Glück recht vorsichtig ist, bleibt im Unterricht natürlich Raum zur Diskussion; ohnedies wird ein großer Teil der musikalischen Betätigung auf die Arbeitsgemeinschaften der Oberstufe entfallen. Sehr geeignet hierfür sind die zahlreich beigegebenen Originaltexte; da sie in der Hand des Lehrers allein aber nichts nützen, hat Mies auch für den Gebrauch der Schüler bereits eine ähnliche dankenswerte Sammlung veröffentlicht. Die Bedeutung des Buches liegt aber nicht in diesen Einzelvorzügen, sondern darin, daß hier erstmalig ein Hilfsmittel für die Hand des Lehrers vorliegt, das die genannten Richtlinien ihrer Verwirklichung im Unterricht näherführt und das zugleich so abgefaßt ist, daß der Lehrer mannigfache Anregung zu eigenem Weiterarbeiten erfährt. Die große Gefahr der neuen methodischen Einstellung: die Hereinzwängung allzu vieler Stoffes in die wenigen Musikstunden der Schule wird allerdings durch dieses Werk wiederum offenbar. Nur die weiseste Disposition und verständnisvollste Handhabung wird den Lehrer befähigen, einen Teil des darin niedergelegten musikalischen Wissens für seine Schüler wirklich und dauernd fruchtbar zu machen. *Peter Epstein*

FLORIZEL v. REUTER: *Führer durch die Solo-Violinmusik.* Verlag: Max Hesse, Berlin.

Es ist hocherfreulich, daß ein so bekannter Violinvirtuos wie Reuter zur Feder gegriffen hat, um uns dieses Werk zu schenken; er will eine Skizze der Entstehung und Entwicklung

der Solo-Violinmusik mit kritischer Betrachtung ihrer Hauptwerke geben, und zwar sowohl für Musikstudierende wie für Laien. In Teil 1 werden die Formen der Solo-Violinmusik besprochen. Nicht ohne Verwunderung aber ersieht man da, daß Reuter auch die Sonaten für Klavier und Violine, die als Duos durchaus zur Kammermusik gerechnet werden müssen, unter die Solomusik einreiht und auch in den anderen Teilen, die nach Nationen (Italien, Deutschland, Frankreich und Belgien, verschiedene Länder) geordnet sind, bespricht. Auch sonst begegnet in diesem Buche so manches, das zum Widerspruch herausfordert. Hier sei nur einzelnes bemerkt. Im Anschluß an die Sonaten für Cembalo und Violine Bachs, dessen prachtvolle Fuge für Violine mit beziffertem Baß in g Reuter nicht zu kennen scheint, sagt er von Händel: »Auch er schrieb vollendete Klavierstimmen, die zwar meistens einen begleitenden Charakter haben, immerhin ab und zu, wie z. B. in der Fuge der D-dur-Sonate, kontrapunktisch solistisch hervortreten«!! Jedoch Händel hat seine Violinsonaten nur mit einem bezifferten Baß versehen, der von so manchem geschickt ausgesetzt worden ist. Von Mozarts Violinsonaten behauptet R., daß 18 noch öffentlich gespielt werden und fügt hinzu: »Es sind die 18 von Ferdinand David neubearbeiteten Werke.« Ich wüßte nicht, was David daran neu bearbeitet hat. Diese 18 Sonaten lagen schon lange vor der Davidschen Ausgabe in anderen vor. Sie werden bei weitem nicht sämtlich mehr öffentlich gespielt. Daß neuerdings außer ihnen die sechs sogenannten romantischen mehr Beachtung gefunden haben, sei nebenbei bemerkt. Daß R. die bedeutendste der Mozartschen Sonaten, die für Regina Strinasacchi komponierte in B (David Nr. 15), gar nicht erwähnt, muß auffallen. Er scheint auch nicht die Solosätze in der Haffner-Serenade und die Concertone für 2 Violinen in C von Mozart zu kennen. Seite 143 und 153 wird Beethovens G-dur-Romanze mit einer falschen Opuszahl angegeben. Wenn R. (S. 155) erwähnt, daß von Beethoven noch Bruchstücke (in der Hauptsache der erste Teil des ersten Satzes*) eines zweiten Violinkonzerts vorliegen, so hätte er wenigstens noch sagen müssen, daß diese Fragmente lange vor dem bekannten Konzert op. 61 niedergeschrieben und von Hellmesberger zu einem vollständigen Konzert ausgearbeitet worden sind. Dem Meister Spohr schreibt R. nur 12 statt 15 Violinkonzerte zu (S. 164) und fügt hinzu: »Außerdem schrieb er mehrere pädagogisch wertvolle und melodiöse Duette für zwei Violinen, die sich allerdings für den Konzertvortrag kaum mehr eignen.« Das ist ein Irrtum: Klingler hat z. B. an seinen Quartettabenden mehrfach Spohrsche Violinduette mit größtem Erfolg vorgetragen; es gibt im ganzen 14, von denen ich op. 39 und 67 Herrn v. R. ganz besonders empfehlen möchte. Die Unterschätzung der Fantasie Schumanns op. 131 befremdet mich; auch hätte wohl erwähnt werden müssen, daß Schumann ein Violinkonzert geschrieben hat, das aber unveröffentlicht geblieben ist. Völlig unterschätzt R. die Violinsonaten Raffs; über dessen Suite op. 180 geht er mit so wenigen Worten hinweg, daß die Vermutung naheliegt, er kenne dieses seinerzeit von Sarasate sehr oft gespielte Werk nicht näher. Daß Lipinskys Militärkonzert in Es (S. 178) steht, ist ein Irrtum; es würde meines Erachtens auch heute noch sehr wirken, wenn sein großer Umfang geschickt zusammengezogen würde. Sicherlich hat sich David durch Herausgabe der »Hohen Schule« ein unsterbliches Verdienst erworben, aber daß seine Klavierbegleitungen meistens stilgerecht seien (S. 178), kann man kaum noch behaupten; oft ist übrigens David auch gar zu frei bei der Herausgabe verfahren. Hubay (S. 80) ist nicht mit einem, sondern mit 4 Violinkonzerten hervorgetreten. Seinen Vornamen schreibt R. übrigens ständig Jeno statt Jenö. Joachims bedeutendes drittes Violinkonzert in G ist R. unbekannt. Seite 191 lesen wir die Bemerkung, daß der Dreivierteltakt für den ersten Satz eines sinfonischen Werks eine große Seltenheit bedeutet. Wirklich? 12 Beispiele hat man dafür bei Mozart; man denke ferner an Beethovens Eroica, Schumanns Nr. 2 und 3, Brahms Nr. 2. Bruch, der übrigens nach Brahms behandelt wird, wird wegen des Finales seines ersten bereits 1863 erschienenen Konzerts der folgende Vorwurf, meines Erachtens mit Unrecht, gemacht: »Der äußerliche Schwung, der im Finale herrscht, vermag nicht die Banalität der Themen zu verschleiern. Der ganze Satz macht den Eindruck eines schwachen Brahms-Ersatzes.« Vollkommen verkennt R. meines Erachtens den Wert des dritten Konzerts Bruchs, namentlich der beiden letzten Sätze. Wenn er Bruchs schwedische Volkstänze erwähnt, so hätte er viel eher die bedeutenderen Lieder und Tänze nach russischen Melodien op. 79 erwähnen müssen; die große

*) Neuerdings veröffentlicht in Partitur von Ludwig Schiedermair in seinem Buche »Der junge Beethoven«.

Serenade Bruchs op. 75 und dessen Konzertstück op. 84 sind ihm unbekannt. Die Zahlenangaben über Regersche Werke sind teilweise falsch. Verwundert liest man S. 221, daß Alard in seinen »Meistern« eingehende Beschreibung altitalienischer Werke gegeben hat. Wäre es doch richtig, daß Dohnányi mehrere Violinsonaten komponiert hätte. Doch genug der Einzelheiten. Zahlreiche Druckfehler sind vorhanden; sowohl im Text wie Register steht Worsch statt Woyrsch. Ottokar Novacek wird S. 250 C. Hokar N. genannt!

Wilhelm Altmann

WALTER KÜHN und HANS LEBEDE: *Von Musikern und Musik.* Ein deutsches Buch für Schule und Haus. Teil 1. 2. Verlag: G. Freytag, Leipzig 1926.

Entsprechend den Quellenlesebüchern der Welt- und Kulturgeschichte, der Philosophie und Literatur und in Ergänzung des großen sechsbändigen Werkes »Zum Lesen und Lernen« der beiden Herausgeber wird hier das Gleiche für die deutsche Musik versucht, indem gewichtige Stimmen von Musikern über sich und andere, wie von Dichtern und Forschern über sie in sorgfältiger Auswahl zusammengetragen werden, die das Wissen von den Persönlichkeiten und den gehörten Werken nach der biographischen wie künstlerischen Seite hin lebensvoll vertiefen sollen. Dadurch, daß man auch die wissenschaftlichen und kritischen Darstellungen dem heranzuziehenden stofflichen Material mit einfügte, mußte die Sichtung bei der Fülle notwendig ungleich ausfallen, so daß man manchem weniger bedeutenden Stücke begegnet, während man klangvolle Namen klassischer Werke, wie z. B. Spitta über Bach, Chrysander oder Rolland über Händel, Marx über Gluck und Beethoven, Jahn über Mozart, Glasenapp über Wagner, Ramann oder Göllerich über Liszt usw., oder überhaupt unter den Behandelten Männer wie Humperdinck und Thuille vermißt. Ein so glänzender Publizist wie Pfitzner kommt nur mit einer kleinen Notiz über Christ-Elflein zu Wort. Der rhapsodische Abschnitt über die neueste Zeit kann nur noch ein paar Erscheinungen streifen und die letzte Revolution schwach andeuten. Im übrigen vermag die Weitverstreutes bequem vereinigende Sammlung wohl in ihrer glücklichen Mischung von wichtigen Selbstzeugnissen, schwungvollen poetischen Phantasien und scharfsinnigen Analysen dem aufmerksamen Leser reiche Anregung zu gewähren. *Gustav Struck*

KARL FUHR: *Die akustischen Rätsel der Geige.* Verlag: Carl Merseburger, Leipzig.

Es ist ganz unmöglich, auf beschränktem Raum auch nur einigermaßen eine Vorstellung von dem außerordentlich reichen Inhalt dieser wichtigen Schrift zu geben. Der Verfasser hofft die endgültige Lösung des Geigenproblems gefunden zu haben und wendet sich in erster Linie an die Akustiker und Geigenbauer, sodann aber auch an die Musiker. Er gibt an, daß er zu seinen langjährigen Untersuchungen durch Großmanns Theorie der Plattenabstimmung angeregt worden ist, bekämpft aber diese. Er ist der Ansicht, daß es bei der Akustik der Geige nicht auf irgendwelche mathematischen oder akustischen Verhältnisse einzelner losgetrennter Teile (wie Decke und Boden) zueinander oder an sich selbst ankomme, sondern lediglich auf die Akustik des fertigen Instruments, wie es zum Gebrauch bereit ist. Um diese Akustik des fertigen Instruments hat sich bisher kein Forscher recht gekümmert. Savart kennt nur einen Eigenton, während Fuhr jetzt ein ganzes System dieser Eigentöne mit Hilfe eines einfachen Glasstäbchens feststellt und zeigt, daß vor allem die Gesetze der Resonanzwirkung bei der Geige maßgebend sein müssen. Er hat festgestellt, daß das Verhältnis der Eigentöne der losgetrennten Platten sich bei der fertigen Geige völlig ändert, so daß keine Spur mehr von ursprünglichen Tonverhältnissen vorhanden ist. Ferner hat er experimentell nachgewiesen, daß durch Einfügen der Stimme die in der Mitte liegenden Eigentöne, und das sind die wichtigsten, noch einmal von Grund aus verändert werden. Mit der mathematischen Konstruktion hat nach Fuhr das Resonanzproblem gar nichts zu schaffen. Auch der Lackfrage mißt er nicht entfernt die ihr oft für den Geigenbau beigelegte Bedeutung zu. Allen Interessenten kann das gründliche Studium dieses Buches gar nicht genug empfohlen werden. Der sehr kenntnisreiche Verfasser, der selbst Geigen baut, hat übrigens die bisher angenommenen Lebensdaten des Geigenbauers Bagatellas, des Hauptvertreters der sogenannten mathematischen Theorie, als unrichtig erwiesen. *Wilhelm Altmann*

KURT SINGER: *Berufskrankheiten der Musiker.* Verlag: Max Hesse, Berlin.

Ein in knapper und doch erschöpfender Form geschriebenes Buch über jene Leiden und deren Behandlung. Von der gesunden Anschauung ausgehend, nicht ein einzelnes

Symptom, sondern den ganzen Menschen zu erfassen, wird deren Beherzigung für Ärzte wie Musikpädagogen die reichsten Erfolge nach sich ziehen. In klarer Weise verbreitet sich Verfasser über Beruf und Krankheit im allgemeinen, dann im besonderen über Nervosität, seelische Abnormitäten und Grenzzustände, über Beschäftigungsneurosen, seltenere Störungen der Berufstätigkeit durch krankhafte Veränderungen der inneren Organe und schließlich über Erkrankungen der Stimme, um dann zur Behandlung dieser Berufskrankheiten überzugehen unter besonderer Hervorhebung der Heilwirkung der Musik, Hygiene des Spieles, Sport, Schlaf, Wasser, Luft und Sonne für den Musiker. Eine für Ärzte wie Musikpädagogen gleich empfehlenswerte Abhandlung. *Richard Loewe*

WOLFGANG GOLTHER: *Richard Wagner, Leben und Lebenswerk.* Mit einem Bildnis. (Musikerbiographien Bd. 5). Verlag: Philipp Reclam jun., Leipzig 1926.

In dem engen Rahmen der Reclamschen Musikerbiographien hat Golther hier aus tiefgründiger Wagner-Kenntnis heraus an Stelle der überalterten Nohlschen Arbeit eine ausgezeichnete kleine, scharf umrissene, methodisch vorbildliche, klar gegliederte, bei höchster stilistischer Knappheit alles Wesentliche von Mensch und Werk lebens-, ideen- und motivgeschichtlich andeutende Künstlerstudie geschaffen. *Gustav Struck*

MUSIKALIEN

GEORG SCHUMANN: *op. 73 Nr 1 Gavotte über Motive von Ph. Kirnberger u. J. L. Krebs.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.
—: *op. 73 Nr 2 Gigue nach einem Motiv von K. H. Graun.* Ebenda.
—: *op. 69 Nr 6 Kadenz zum I. Satz von Beethovens c-moll-Klavierkonzert op. 37.* Ebenda.

Geistreiche Spielweisen, die von großem kontrapunktischen Können zeugen, fesselnd und wohlklingend. Am wenigsten sagt der Tonsetzer in der Kadenz, die zudem reichlich weit ausgesponnen ist. Die meisten Klavierspieler werden Reineckes und Liszts Kadenz vorziehen. *Martin Frey*

SIGFRID KARG-ELERT: *»Patina«, zehn Miniaturen im Stile des XVIII. Jahrhunderts, op. 64.* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Der bekannte Komponist beweist, daß man sehr gut neuen Inhalt in alte Form gießen kann. Siziliano, Gavotte, Sarabande, Bourée und Musette, Canzona und das Finale (Fanfare quasi Giga) fesseln in hohem Grade. Fingersatz, Vortrags- und Pedalvorschriften sind mit größter Genauigkeit angegeben. *Martin Frey*

WALTER NIEMANN: *op. 108 Pavane und Gavotte für Klavier* (2 hdg.). Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Zwei sehr geschmackvolle Werke, die dem Tondichter neue Freunde zuführen werden. Die Musette in Nr. 2 klingt etwas reichlich gesucht. Ungesuchtes, Natürliches erfreut das Herz, das andere beschäftigt mehr den Verstand. *Martin Frey*

KURT SCHUBERT: *Passacaglia für Klavier.* Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler, Berlin-Leipzig.

Das gut gearbeitete Werk erfreut mehr das Auge als das Ohr. Gleich die erste Variation gibt über den Tonsetzer hinreichend Auskunft; er wollte eine Passacaglia schreiben, die mit der neuen Richtung — sie stammt aus Rußland, und Prokofieff, Strawinskij, Feinberg u. a. haben da lange schon vorgearbeitet — verdächtig liebäugelt. Der große Franz wird über seinen Namensvetter den Kopf schütteln. In der Faktur ist wenig Originelles zu bemerken. *Martin Frey*

ARNOLD EBEL: *op. 33 und 34 Impressionen* (10 mittelschwere Klavierstücke). Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler, Berlin-Leipzig.

Die Titel der zum Vortrag und für den Unterricht bestimmten Stücke lauten: Morgenlied, Meerfahrt, Der chinesische Pavillon, Valse triste, Lustiges Ständchen. Die brauchbarsten Nummern stehen an der Spitze. Meerfahrt ist außerdem eine gute Studie für die linke Hand. Dem exotischen Pavillon werden die Schüler verständnislos gegenüberstehen und den Walzer wirklich triste finden. Doch beim Lustigen Ständchen wird das trübe und gelangweilte Gesicht sich wieder aufhellen. Das ist ein gelungener Versuch, dem Unterricht eine moderne Modeströmung zuzuführen. Werk 34 ist frei von den »Ausschreitungen« der ersten Sammlung und dürfte in den Händen von begabten und vorgeschrittenen Schülern gute Dienste leisten. Besonders empfehlenswert sind »Spuk« und »Spieldose«. *Martin Frey*

NICCOLO PAGANINI: *26 Originalkompositionen für Gitarre allein.* Herausgegeben von

Dr. *Max Schulz*. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Berlin-Leipzig-Riga.

Diese Sammlung interessiert nur durch den Namen ihres Autors. Paganini ist als Komponist für Gitarre in seinen großen Sonaten für dieses Instrument und in den Kammermusikwerken mit Gitarre unvergleichlich bedeutender und anregender als in diesen kleinen Stücken, die wie Studien und Skizzen, nicht für die Öffentlichkeit bestimmt, anmuten.

Erich Schütze

HERMANN SUTER: *Fünf Lieder für eine Singstimme mit Klavier op. 2*. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Die Liebeslyrik eines Lenau und Freiligrath ist in warmen, dunklen Samttönen nachgesungen. Episoden gehaltener Feierlichkeit heben sich durch mediantische Rückungen in der Begleitung wirksam von der auch harmonisch schlichten, von keuschem Adel erfüllten Innigkeit des Gefühlsausdrucks ab. Die Lieder eignen sich in ihrer starken, aber wenig expansiven Stimmungsintensität besonders für eine Wiedergabe im kleinsten Rahmen.

Hans Kuznitzky

HERMANN SUTER: *Vier Duette für Alt und Baß mit Klavier op. 15*. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Im Gegensatz zu vielen anderen derartigen Kompositionen lassen diese Duette niemals die logische dichterische Beziehung vermissen, die ihre Form als Duett rechtfertigt. — Besonders »Zweier Seelen Lied« (Dehmel) und »Im Regen« (Falke) mit seiner quasi kanonischen Stimmführung des abwechslungslos-eintönigen Grau in Grau sind kongeniale Ausdeutungen des dichterischen Kerns, während in dem musikalisch besonders schönen »Gesang zu zweien in der Nacht« (Mörike) die Beziehung im Wechselgesang nicht immer klar hervortritt. — Jedenfalls die stärkste Verteidigung einer mit Recht nicht ganz unbestrittenen Kompositionsform.

Hans Kuznitzky

HERMANN SUTER: *Vier Lieder für eine mittlere Singstimme mit Klavier op. 22*. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Das Wesen dieser Lieder entstammt einheitlich der heiter-verklärten, wissenden Naturanschauung Goethes und Gottfried Kellers. Es tritt hier die Fähigkeit hervor, innerhalb des musikalischen Satzbaues in denkbar ungezwungener — nicht »leitmotivischer« — Form kausale Zusammenhänge zu betonen, deren Formung dem Worte nicht unmittelbar gegeben ist. Vielfach erhebt sich die impressionistisch nachmalende Begleitung zur stufenden Palette der Orchesterfarbe.

Hans Kuznitzky

WILHELM KIENZL: *Sieben Lieder und Gesänge op. 106. Für eine Singstimme und Klavier*. Verlag: L. Doblinger (B. Herzmansky), Wien-Leipzig.

Echte Gesangsmusik, fein und tief empfunden; in »Bärenpaß« grotesk wirkend. Doch dürfte für ein derartiges politisches Lied vorläufig keine Stimmung vorhanden sein. Selbst wenn es »kriegerischen Gemütern zur Abschreckung« komponiert ist. Dagegen werden »Morgenwind« (Franz Karl Ginzkey), »Ich hab' keine Mutter« (Anna Ritter), »Das alte Nest« (Grete Böttcher), »An den Schlummer« (Franz Grillparzer), »Es ist zu spät« (Friedr. Theod. Vischer) und »Über Vaters Grab« (Gust. Renker) im Haus wie im Konzert viel Anklang finden. Kienzl schreibt immer, wie er eben schreiben muß; er bindet keine Maske vor. Diese Ungesuchtheit berührt überaus angenehm. Zumal ihm dabei immer zur rechten Zeit und am rechten Ort etwas Feines und Besonderes einfällt.

Martin Frey

JUL. WEISMANN: *Neun Lieder*. Nach Gedichten von Walter Calé. *Opus 81*. Verlag: Steingräber, Leipzig.

Die seelisch nicht ganz unkomplizierten Situationen widerstreben der schlichten liedmäßigen Grundform und drohen häufig den gegebenen Rahmen zu sprengen. Die musikalische Struktur gewinnt daher nicht gerade an Übersichtlichkeit. — Dennoch ist Weismann ein Musiker, der immer etwas zu sagen hat, eine Eigenschaft, die auch diese Lieder zu einer annehmbaren Gabe werden läßt. — Ihrer weiteren Verbreitung dürften infolge der zerklüfteten Formgebung und der nicht leichten Sangbarkeit Grenzen gesetzt sein.

Hans Kuznitzky

N. MEDTNER: *Sieben Lieder nach Dichtungen von Goethe, Eichendorf (sic!) und Chamisso für Gesang und Pianoforte op. 46*. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Berlin-Leipzig-Riga.

Die herbe, verhaltene Musikantenleidenschaft Medtners hat schon wiederholt Aufmerksamkeit erregt. Ein völliges Sichhineinknien in die dichterische Vorlage bis zur echten Besessenheit läßt es zu manchem Wurf kommen. — So ist Goethes »Präludium« vom Erlebnis des

unendlichen Werdens und Vergehens tönend beflügelt. Aber auch anderes zwingt in seiner Echtheit zu sich und läßt über manche Ecken und Kanten (dauernder Taktwechsel, wirkliche oder ideelle Querstände u. dgl.) hinwegsehen. *Hans Kuznitzky*

JAN BRANDTS-BUYS: *Vier Lieder für eine Baßstimme mit Klavier op. 42.* Verlag: L. Doblinger, Wien-Leipzig.

Mit verhältnismäßig kleinen Mitteln erzielt der Tonsetzer ganz hübsche Erfolge, vorausgesetzt, daß der Bassist eine nicht gerade schwerflüssige Stimme hat. Von den vier Gesängen: »Prometheus« (Goethe), »Gastmahl« und »Am Traunsee« (V. v. Scheffel), »Der Fischer« (Warden) möchte ich dem dritten den Vorzug geben, dann folgt »Prometheus«. Das letzte wiegt am leichtesten. *Martin Frey*

GEORG VOLLERTHUN: *»Schöne Agnete« op. 17. Ballade für mittlere Frauenstimme und Klavier.* Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Berlin-Leipzig-Riga.

—: *Zweiter Liederkreis op. 19. Für mittlere Stimme und Klavier.* Ebenda.

Zu der packenden Dichtung von Agnes Miegel hat G. Vollerthun eine in modernen Bahnen wandelnde Musik geschrieben. Es ist schwaches Geschütz, was er da anfahren läßt. Eine starke dramatische Ader, hervorragende Kunst der Charakterisierung, interessante rhythmische Gestaltung, rasch wechselnde Harmonik oder auch Disharmonik und eine Behandlung der Singstimme, die hier und da an Vergewaltigung grenzt, kennzeichnen das Werk. Daß es bei delikater Behandlung des Klavierpartes, von einer Meistersängerin vorgetragen, wirken wird, möchte ich nicht bezweifeln. Es sind aber viele Dornen an der Rose, die nicht zu den stark duftenden gehört. Mehr Freude bereitet der »Zweite Liederkreis« op. 19. Die Melodik ist hier erheblich natürlicher und voll eigenartiger Reize. Aber die Lieder sind sehr anspruchsvoll, also mehr für die Berufenen, die sich zum modernen Kunstlied hingezogen fühlen. Die Gedichte von Agnes Miegel atmen echte dichterische Stimmungen und sind gar wohl imstande, in der Brust eines Tondichters kräftigen Widerhall zu finden. Nur sei er mit der Melodei nicht gar zu frei. *Martin Frey*

RUDOLF PETERS: *Sechs Lieder für Gesang und Klavier op. 14.* Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin-Leipzig.

Durchweg stimmungstark mit sehr liedmäßiger Behandlung der Singstimme. Ausgezeichnet ist in Storms »Elisabeth« der schlicht-volksmäßige Grundton nachempfunden. Die Vertonung von »Heimat« (W. v. Scholz) zeigt in ihrer gedrungen schreitenden Choralweise eine bedeutsame Kundgebung Brahmsschen Spätstils in freier Weiterbildung. »Spätes Morgengrauen« desselben Dichters ist stark in seinem Naturerlebnis mit dem aussparenden Schluß. — Nach dieser Probe wird man Rudolf Peters im Auge behalten müssen. *Hans Kuznitzky*

RICHARD WINTZER: *»Jungnickel-Lieder«. op. 29.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Der Komponist gibt zu den frischen und zuweilen sogar köstlichen Versen Max Jungnickels oft recht eigensinnige Musik. In »Lenzfahrt« kommt aber der alte wohlbekannte Tondichter zum Durchbruch. Hier ist Gedicht und Musik in Einklang gebracht. Eine gute Wirkung wird auch noch »Der küssende Kirschbaum« auslösen. In dem letzten Liede »Mein Herz strahlt heut so andachtsfromm« bleibt uns hingegen der Dichter viel schuldig. Hier hat der Musiker den versgewandten Dichter gründlich geschlagen. *Martin Frey*

RICHARD WINTZER: *Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavier op. 30.* Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin-Leipzig.

Der Eindruck dieser Lieder, durch die ein heißer Atem des Erlebten pulst, ist stark. Nicht immer fügt sich Metrik und Rhythmik, Gesang und Begleitung reibungslos zu einem Ganzen zusammen, wohl aber fesseln wiederholt geistreiche Einzelheiten und lassen für die Zukunft auf mehr Konzentration hoffen. *Hans Kuznitzky*

RALPH KUX: *Drei Vokalgesänge für mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung.* Vertrieb: Anthroposophische Bücherstube, Berlin.

Einen Text besitzen diese Gesänge nicht; sie werden abwechselnd auf den Selbstlauten des Alphabets gesungen. — Soll hiermit der Begriff des »absolut«-tönenden, durch die Mittel der Sprache nicht mehr ausdrückbaren Wesens umgrenzt werden, so ist dagegen zweierlei zu sagen: einmal verzichten die Gesänge keineswegs auf programmatische, außerhalb des reinen Tönens liegende Titel (»Gebet«, »Adventlicher Vokalgesang« und »Kämpfend-Heroischer Vokalgesang«) und dann ist auch ihre gesamte Struktur in Harmonik, Melodik und Satzbau (mit Reprisen, Kadenzen usw.)

so unmißverständlich diesseits in ihrem manchmal bedenklich die Grenze des Trivialen streifenden Wohlklang, daß alle abstrakten Möglichkeiten, auszulegen und hineinzudeuten in Fortfall kommen. — Karol Rathaus und selbst Roseberry d'Arguto haben auf diesem Gebiet schon Wesentlicheres zu sagen gehabt. *Hans Kuznitzky*

ERICH RHODE: *Sechs Lieder für eine Singstimme und Klavier op. 3.* Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin-Leipzig.

Sehr anfängerhaft, weniger in technischer Hinsicht, die billigen Ansprüchen genugtut, als infolge der Unfähigkeit, gestaltungskräftige Ideen aufzustellen und durchzuführen.— Die Mittelmäßigkeit der Texte (u. a. Otto Ernst, Karl Stieler) trägt ohne Frage das ihrige dazu bei. *Hans Kuznitzky*

WALTHER v. KREUTZBURG: *Zwölf Lieder mit Klavier op. 1—3.* Kommissionsverlag: N. Simrock, Leipzig.

Schlichte, wenig anspruchsvolle Gesänge für Mezzosopran mit leichter Begleitung. Sie geben den Ausführenden wie den Hörern keine Rätsel auf, lehnen sich dann und wann einmal an »Vorbilder« an, halten sich aber frei von musikalischen Gemeinplätzen. Es sind, kurz gesagt, Lieder für den Hausgebrauch und werden zweifellos manchem Musikliebhaber Freude machen. *Martin Frey*

WILLI GERNSHEIM: *»Sieben Klänge aus einem Frühling« für eine mittlere Stimme mit Klavier.* Verlag: Tischer & Jagenberg, Köln a. Rh.

Wie die Gedichtchen Emil Alfred Herrmanns sind es leicht duftige Gebilde, natürlich und warm empfunden, die Begleitung durch rhythmische und harmonische Feinheiten voll intimen Reizes. Wegen ihrer Kürze mehr fürs Haus geeignet. *Martin Frey*

HEINRICH SCHALIT: *op. 12 »Sechs Frühlingslieder« für hohe Singstimme mit Klavier.* Verlag: Tischer & Jagenberg, Köln a. Rh.

Die Textunterlagen sind nicht gerade dichterische Leistungen. Mehr Reimereien, aber von irgendeinem brauchbaren Gedanken erfüllt. Diesen hat der Komponist ganz in sich aufgenommen, und das Wort ward Musik im guten Sinne. So sind einige recht hübsche Lieder entstanden, an denen man seine Freude haben kann, deren Texte uns aber dann und wann einen empfindlichen Nasenstüber verabfolgen. Am höchsten zu bewerten sind: »Und Sonne und Erde sind wieder vertraut,« »Kinderlied« und »Immer Lust an Lust sich hängt«. *Martin Frey*

WOLFGANG v. BARTELS: *op. 16 »Baltische Lieder« für mittlere Stimme mit Klavier.* Verlag: Tischer & Jagenberg, Köln a. Rh.

Diese wie Schalits Lieder sind Ausgaben des Münchener Tonkünstler-Vereins, unterstützt von der Stadt München. In Erich Grote hat der Tonkünstler einen echten Poeten gefunden, der zarte Stimmungen in feinster Fassung zu sagen weiß. Und Wolfg. v. Bartels ist ein sehr guter Musiker! Was Wunder, wenn hier edle Melodieblüten mit gewählter, vornehmer und zur rechten Zeit auch dramatischer Begleitung hervorgingen. Das Heft kann man aufs wärmste empfehlen. *Martin Frey*

WALTER HIRSCHBERG: *Acht deutsche Volkslieder für Gesang und Klavier.* Neue revidierte Ausgabe. Verlag: N. Simrock, G. m. b. H., Berlin-Leipzig.

»Treue Liebe« (aus dem Serbischen), das zweite Lied der Sammlung, gehört eigentlich nicht in eine Folge deutscher Volkslieder. — Der Bearbeiter, dessen Klaviersatz geschmackvoll, aber nicht schlicht genug ist, hat vielfach auch ändernd in Weisen und Worte eingegriffen, was nicht hingenommen werden kann. »Ein Knäblein ging spazieren« ist »sehr mäßig« im Zeitmaß, nicht »etwas bewegt«. Besonders in dem bekannten »Der hat vergeben« (Nr. 10 des Augsburger Tafelkonfekts) wurden Eingriffe vorgenommen, die über den Rahmen einer Bearbeitung hinausgehen. — Der treuherzigderbe Wortlaut ist durchweg zugunsten eines blassen Hochdeutsch verwässert. — In jedem Falle wird man, ohne Hirschberg zu nahe zu treten, sagen müssen, daß hier wie an ähnlichen Orten das Original die beste Bearbeitung ist. *Hans Kuznitzky*

OPER

BARMEN-ELBERFELD: *Hindemiths* »Cardillac« übte auch im Wuppertal sein gefährliches Handwerk aus. Man hatte unter *Franz v. Hoeßlin* das Mögliche getan, ihn würdig zu empfangen. Diesem Empfang galt denn auch der Beifall in erster Linie. Über das vielbesprochene Werk läßt sich Neues kaum mehr sagen. Man staunt über die grobe Kinotechnik des Textbuches, über eine Psychologie, die, statt diesen Mordgesellen durch seelische Vertiefung wenigstens zu einem »großen« Schurken zu machen, sich mit einer unmöglichen Schlußillumination begnügt. Man folgt der Musik an sich weite Strecken mit Interesse, um schließlich festzustellen, daß ihre Bindungen mit der Handlung in den Momenten des Grauens, wilder Leidenschaft am engsten sind, während das »Lyrisch-Melodische« vielfach ohne seelische Beziehungen leer läuft — auch im Hörer. Vielleicht war es ein Schelmenstreich, kurz darauf ein Werk wie den »Barbier« von Cornelius hervorzuholen und mit ihm in einer famosen Wiedergabe unter *Fritz Mechlenburg* und *Hans Lange* volle Häuser zu erzielen. Hoeßlin leitete eine Festaufführung des »Fidelio« mit stärkster Intensität; auf der kraß stilisierten Bühne standen *Johanna Hesse* und *Nicolai Reinfeld* als herrlich singende Hauptgestalten. Auch in diesem Winter verdankte man den »Altakademikern« bedeutsame künstlerische Anregungen. *Siegfried Wagners* »Bärenhäuter« machte trotz einer noch unfertigen Aufführung in seiner frischen, unbekümmerten Musizierfreudigkeit mit dem Bayreuther Loge *Fritz Wolff* (Hans Kraft) und dem burlesken Teufel des bekannten *Heinrich Schultz* viel Freude. Der dirigierende Komponist wurde herzlich gefeiert. Die gleichfalls von ihnen veranstaltete festliche Wiedergabe des »Tristan« bereitete der nicht eben ereignisreichen Spielzeit wenigstens einen glänzenden Abschluß. — In den Hauptrollen sah man *Helene Wildbrunn* (Isolde), *Lydia Kindermann* (Brangäne), *Otto Wolf* (Tristan), *Hermann Weil* (Kurwenal), *Joseph Niklaus* (König Marke).

Walter Seybold

CHICAGO: Ein Aufeinanderplatzen geteilter Ansichten der Tagespresse und der am Emporblühen einer amerikanischen Oper näher Interessierten bildete den Auftakt der zweiten Saisonhälfte. Die in englischer Sprache gesungene Oper »Tiefland« erregte aufs neue den Meinungsaustausch, ob eine Oper in dieser Sprache gesungen werden könne. Wenn man davon absieht, daß dieses Problem im Grunde genommen gar kein Problem ist, trug auch diese Aufführung nichts zur Beruhigung der Gemüter und zur Klärung der Frage bei; eine Frage, die so lange ohne Antwort bleiben wird, als die Rollen mit Sängern, die eine andere Muttersprache als Englisch haben, besetzt sind. Es war eine beachtenswerte Vorstellung, die Sänger: *Forrest Lamont*, *Giacomo Rimini*, *Alexander Kipnis*, *Alice d'Hermanoy*, *Irene Pavlovska*, *Elsa Alsen* wurden, trotz der Ungewohntheit des sprachlichen Ausdrucksmittels, ihrer Aufgabe vollkommen gerecht. Eine große Überraschung wurde eine Aufführung von »Don Giovanni«. Nach zehn Jahren war es einem wieder einmal vergönnt, die Schönheiten und Reize dieser Mozartschen Oper auf sich wirken zu lassen. Nicht nur das Ohr sondern auch das Auge kam auf seine Rechnung, da die Oper in vollkommen neuem, der Gegenwart angepaßtem Gewande erschien. Es war das erstemal, daß die Chicago Civic Opera Company neuzeitlichen Bestrebungen die Tür öffnete. Die nach Entwürfen von *Schenck von Trapp* (Darmstadt) ausgeführten Dekorationen vereinigten aufs glücklichste den Mozartschen Geist mit dem heutigen. Das größte Ereignis jedoch war bis zur letzten Woche der Spielzeit aufgespart worden. Wir haben es *Mary Garden* zu danken, daß Honeggers Oper »Judith« zur Aufführung angenommen worden war. Das Libretto der Oper ist die bekannte biblische Geschichte von Judith und Holofernes, zu der Honegger, der der einzigste der Pariser »Sechs« zu sein scheint, der etwas von Bedeutung zu sagen hat, eine höchst charakteristische Musik geschrieben hat. Seine Musikalität und schöpferische Kraft kommt ganz besonders in Chören (Klage der Frauen und Schlachtgesang) zum Ausdruck, die große Anforderungen an das Können der Sänger stellen. Mary Garden, die weniger eine Sängerin als eine Schaupsielerin ist, hatte in der Titelrolle die beste Gelegenheit, ihre hochentwickelte Darstellungskunst von allen Seiten zu zeigen. Reicher und anhaltender Beifall belohnte alle Beteiligten für die Aufführung dieser Oper, die immerhin in Anbetracht der an derartige Experimente nicht gewöhnten Zuhörerschaft ein Wagnis gewesen war.

Der Spielplan setzte sich wie folgt zusammen: Il Trovatore (3); Die Hexe von Salem (1);

Otello (2); Martha (2); Tiefland (3); Jüdin (2); Barbier von Sevilla (2); La Traviata (4); Samson und Dalila (2); La Bohème (2); Tristan und Isolde (2); Aïda (1); Don Giovanni (3); Tosca (2); Rosenkavalier (2); Liebestrank (1); Die Juwelen der Madonna (1); Carmen (2); Cavalleria Rusticana (1); Pagliacci (1); La Cena delle Beffe (1); Madame Butterfly (1); Boris Godunoff (1); Die Liebe der drei Könige (1); Faust (1); Hänsel und Gretel (1); Judith (2); Gianni Schicchi (1); Maskenball (1). *Will Schneefuß*

DORTMUND: Unser Stadttheater brachte neben einigen anregenden Gastspielen, von denen das *Helene Wildbrunns* als gesanglich hochstehender Isolde das musikalisch ertragreichste war, vor allem die auch szenisch sehr aparte Erstaufführung von *Alexander Zemlinskys* hübscher und auch textlich (nach Gottfried Keller) glücklich geratener Musikkomödie »Kleider machen Leute«. Mit ihrer wohlgelungenen Wiedergabe durch *Ludwig Goerz* (Bühnenbild), *Oskar Walleck* (Regie), *Paul Pella* (Leitung) und die Hauptpartien (*Gustav Wünsche* und *Margarete Teschemacher*), denen sich Chor und Orchester bestens vorbereitet gesellten, fand das feinzügige und technisch überaus geschickte Werk freundliche Zustimmung. *Theo Schäfer*

DRESDEN: Eine Anzahl Gastspiele *Elisabeth Rethbergs* brachte ebenso viele ganz große Abende für die Dresdner Staatsoper. Man hat für die Künstlerin, die ihren Weg von hier aus genommen hat, naturgemäß ein gewisses örtliches Interesse. Aber davon abgesehen, ist ihr Gesang auch an sich ein wahres Weltwunder von Schönheit und Vollendung; darstellerisch hat sie sich ebenfalls in Amerika erstaunlich entwickelt; sie vermag Gestalten von wirklicher dramatischer Kraft auf die Bühne zu stellen. Da sie die Agathe, die Sieglinde und Elsa, aber auch die Aïda und Madelaine (»André Chénier«) sang, konnte sie in verschiedensten Stilarten paradieren. Stimmlich und gesangstechnisch war alles gleich vollendet. *Eugen Schmitz*

DÜSSELDORF: Die im vorigen Bericht ausgesprochene Erwartung, daß der Spielplan sich endlich wieder beleben würde, hat sich bereits erfüllt. In größtenteils geschmackvoller Ausstattung, die nur einen kleinen Bruchteil von der anderer Städte kosten soll, erschien zunächst Puccinis »Turandot«. Das charakteristische und schöne Spätwerk, über das hier kaum noch etwas gesagt zu werden braucht, fand in der musikalischen und szenischen Leitung *Hugo Balzers* und *Friedrich Schramms* gute Ausdeutung. Unter den Darstellern war *Julie Schützendorf-Koerner* in der Titelrolle überragend. Die Oper scheint sich hier sogleich dauernde Gunst des Publikums errungen zu haben. *Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: Im *Schauspielhaus* gastierte die Negerrevue »Black people«. Es heißt, es sei die Truppe der Josefine Baker, und man könnte sich wohl denken, daß die magere Schau eine Art von repoussoir für ein ungestümes Temperament abgibt, das die Einförmigkeit willig zum Anlaß nimmt, seine eigene große Form zu demonstrieren. Allein die Baker fehlte, und die magere Schau blieb allein übrig, mit dem Black bottom und Yes Sir, that's my Baby, keiner Sensation also für das bargewohnte Publikum; mit ein paar goldplombierten girls, sehr wenigen, unter denen schließlich auch ein gut gewachsenes sich findet; mit schaurig vergangenen Prospekten, unter denen eine sinnlos menschenleere Neuyorker Straße an Kafkas leere Seelenräume denken läßt; mit einem Star, der keiner ist und der sichtlich einen anderen unbekannten Star imitiert, der vielleicht selber keiner ist. Schön an dem ganzen nur, unfreiwillig, die aufgerissene Traurigkeit eines armen Vorstadtkabaretts und, freiwillig, die Jazzband, die unterdessen, wenn ich recht berichtet bin, ihren legitimen Einzug in ein Tanzlokal nahm. Damit wäre die Angelegenheit erschöpft, böte nicht das Verhalten des Publikums Grund zu einiger Reflexion, das derart unter der Faszination vermeintlich negroider Urgewalt steht, daß es sie selbst dort noch findet, wo sie gar nicht ist, und eine Veranstaltung, der die Not der Provinzialität aus den Augen schaut und die in Amerika als Ereignis gewiß undenkbar wäre, bejubelt, wie wenn der Schoß der Erde sich vor ihm aufgetan hätte, am Sonntagnachmittag. Urlauten gegenüber ist besondere Vorsicht am Platz: darum schon, weil es gemeinhin doch keine sind. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

GRAZ: Das gesperrte Opernhaus öffnete zweimal seine Pforten zu fesselnden Ereignissen. Der Journalistenverein »Concordia« veranstaltete als Festvorstellung eine Musteraufführung der »Meistersinger« mit geladenen Gästen, unter denen *Vera Schwarz*, *Emil*

Schipper und *Hubert Leuer* besonders hervorragten. *Oswald Kabasta* dirigierte mit festlichem Pathos das vorzügliche städtische Orchester. Im Rahmen von Maifestspielen wurde Offenbachs musikalisches Lustspiel »Orpheus in der Unterwelt« vollständig neu inszeniert, wozu man sich den bekannten Regisseur *Marholm* von den modernen Russen verschrieben hatte. Der Tairoff-Stil, die Befreiung von der Ausstattungsrealistik, vertrüge natürlich eine Abhandlung für sich, die sich an dieser Stelle von selbst verbietet. Aber es darf gesagt werden, daß eine außergewöhnlich starke Energie am Werke war, um einem bunten Vielerlei einen einheitlichen Willen aufzuzwingen, dessen Auswirkung von den Konservativen als »Stumpfsinn«, von den allzu Fortschrittlichen als »Offenbarung« bezeichnet wurde, während der sachlich Beurteilende über Licht-, Farben- und Formenwirkungen, die illusionistisch aus der Musik geschöpft zu sein schienen, überrascht sein dürfte. *Otto Hödel*

HALLE a. S.: Die Opernleitung wartete mit Delikatessen seltener Art auf: Hermann Götz' »Der Widerspenstigen Zähmung«, Verdis »Falstaff«, zwei Werke, in denen *Margarethe Fiege*, *Gertrud Clahes*, *Fritz Kerzmann*, *Ewald Böhmer*, *Ica v. Barsy* und *Magda Schwelle* Gelegenheit fanden, sich auszuzeichnen. Kapellmeister *Hanns Rössert*, auf dem seit und nach der Erkrankung von *Erich Band* fast alle künstlerische Arbeit ruht, gab überzeugende Beweise seiner Dirigentenbefähigung. Den Lustspielton traf er jedoch noch nicht haarscharf. *Martin Frey*

HAMBURG: Das Hamburger Stadttheater hat durch eine achttägige »*Deutsche Woche*«, die nur deutsche Opern aus anderthalb Jahrhunderten bis zur Gegenwart beachtete, die Erinnerung an das *hundertjährige Bestehen* der Oper in der Dammthorstraße aufgerufen; wobei es an offiziellen, staatlicherseits akzentuierten Festakten und internen nicht gefehlt hat. Hervorstechend künstlerischer Aufwand oder Neues war mit der Woche nicht verknüpft. Busonis »Doktor Faust« (mit Phil. Jarnachs Ergänzung) hat im Stadttheater — zwei Jahre nach Dresden — nur geringen Anteil geweckt und ist nach drei Respektstagen schon auf die Sandbänke des Archivs geraten. Dafür hat ein Gastspiel (dreifach) der *Lotte Lehmann* hier die Beziehungen der (vorsichtig in die Gehege des Hochdramatischen sich vorwagenden) Künstlerin mehr gefestigt und nachhaltiges Interesse gefunden. In der »Volksoper« hat der Versuch, Bizets Jugendoper »Die Perlenfischer« in der Erinnerung wachzurufen, nicht mehr als zwei Abende ergeben. *Wilhelm Zinne*

HANNOVER: Verschiedene interessante Neueinstudierungen frischten in letzter Zeit den Spielplan der Städt. Oper auf: von Verdis »Macht des Schicksals«, Walter Braunfels' Musikkomödie »Don Gil von den grünen Hosen« bis zu dem zu Beethovens Zentenarfeier dargereichten »Fidelio«. Die von *Rudolf Krasselt* und *Bruno v. Niessen* (Regie) sorgfältig vorbereitete Erstaufführung von *Paul Hindemiths* »Cardillac« enttäuschte ebensowohl wegen der unsympathischen Handlung der Oper als wegen der mit dem Bühnengeschehen nur lose zusammenhängenden, allzusehr der »neuen Sachlichkeit« huldigenden Musik, deren im linearen Stil wurzelnde Klangauswirkung ein besonderes Hören erfordert, dessen nicht jeder gewillt und fähig ist.
Albert Hartmann

KÖNIGSBERG: Die Oper des Landestheaters ist mehr und mehr in ein fast kritisch zu nennendes Stadium geraten. Intendant *Geißel* hat sich zwar mit sichtlichem Erfolg um bessere Inszenierung wenigstens einiger Werke bemüht. Musikalisch aber drohen Gefahren, der Spielplan entbehrt der wirklich interessanten Nuancen, und die Behandlung der Personalfragen darf je länger je weniger als geschickt bezeichnet werden. Wir hatten im vergangenen Winter *zwei erste* Kapellmeister. Das mußte natürlich zu Komplikationen führen, und die Kapellmeisterkrise ist nun da. Beide gehen. Wer wird gewählt werden? Man sieht der Lösung dieser Frage mit einiger Sorge entgegen, da der Intendant in musikalischen Dingen vollkommener Laie und andererseits den Beratungen von fachmännischer Seite (wenigstens von der Presse aus) abgeneigt ist. Das Königsberger Publikum ist dazu von einer wahrhaft rührenden Langmut, läßt sich zum Beispiel die Tatsache ruhig gefallen, daß der »Fidelio« ohne Ouvertüre und im zweiten Akt von einem anderen Dirigenten geleitet wird als im ersten, weil der eine der Herren Kapellmeister unbedingt noch mit dem Abendzuge nach Berlin reisen mußte. Durch wenig diplomatische Behandlung irritiert, werden wir voraussichtlich auch eins der besten Mitglieder unseres Solistenensembles verlieren, *Ilonka v. Ferenczy*. *Otto Besch*

LAUCHSTÄDT: Der Lauchstädter Theaterverein hat in dem Goethe-Theater seit seiner Gründung schon durch die Aufführung manches seltenen und wertvollen Werkes die Aufmerksamkeit von ganz Deutschland auf sich gelenkt. Diesmal galt es, ein Jubiläum würdig zu feiern: Vor 125 Jahren eröffnete Goethe das neue Kurtheater mit dem eigens dazu geschriebenen Werkchen »Was wir bringen« und mit Mozarts »Titus«. Der Vorstand entschloß sich, beide Schöpfungen als Jubiläumsvorstellung an vier Tagen zur Aufführung zu bringen. Das Nationaltheater zu Weimar — was lag auch näher? — stellte die künstlerischen Kräfte. *Franz Ulbrich* übernahm die Spielleitung und *Alfred Rahlwes* dirigierte mit feiner musikalischer Überlegenheit. Die im »Titus« beschäftigten Opernkräfte und das Orchester hinterließen einen recht günstigen Eindruck. *Lotte Loos-Werther* und *Thea Wagner*, die in der Darstellung des Sextus abwechselten sowie *Karl Heerdegen* (Publius) boten echte große Kunst. Aber auch *Livia Schmidt* (Servilia), *Gerda Wolfson* (Annius), *Elsbeth Bergmann-Reitz* (Vitellia) und *Hans Grahl* (Titus) wußten zu fesseln. Man nahm bleibende Eindrücke mit nach Hause aus dem stillen, sonst im Dornröschenschlaf liegenden Badeort. *Martin Frey*

LENINGRAD: Als Neuaufführungen sind zu verzeichnen: »Die Meistersinger«, die aber nach zweimaligem Versuch bei ganz verstümmelter Wiedergabe sehr bald vom Spielplan verschwinden mußten. Die Kritiken nannten diese Aufführungen mit Recht »Die Gesellen«-Aufführungen, denn die Ausführung war unter aller Kritik. Nicht besser erging es der »Walküre«, die der Baß *Bosse* zu seinem 25jährigen Jubiläum als Festaufführung unter *Coats* Leitung sich gewählt hatte. Mit Ausnahme des Orchesters, das Hervorragendes leistete und der Walküre, die sehr edel von einer Moskowiterin *Derschinskaja* gegeben wurde, waren die Leistungen der übrigen Darsteller minderwertig. Es war noch ein Glück, daß das Orchester die fast stimmlosen Sänger übertönte, womit der schlechte Eindruck doch wenigstens in etwas gemildert wurde. Alles in allem eine gänzlich mißlungene Aufführung trotz der genialen Führung von Coats. Unter Coats gingen auch mehreremal Chowanschtschina und Kitesch über die Bretter, stets mit großem Erfolg und bei sehr gehobener Stimmung im Zuhörerraum. Interessant wurde die »Pique dame« von *Bruno Walter* gegeben. Der schon lange versprochene »Wozzek« kann immer noch nicht erscheinen, ebensowenig wie der »Rosenkavalier«, der auch für die Saison vorgesehen war. Statt dessen haben wir nach unendlich langen Vorbereitungen den »Sprung über den Schatten« erlebt. Der Eindruck war, daß eine unendlich mühsame Arbeit (100 Proben) verwendet worden ist, um nur einen Akt (den ersten) herauszubringen, denn nur auf diesen konzentriert sich das ganze Interesse, während die übrigen rapide abfallen. Von der Musik ist wohl schwer etwas zu berichten, da das, was wir hörten, wohl kaum so genannt werden kann. Es gab denn auch sehr viel Widerspruch unter den Zuhörern, der mit dem Beifall in starken Kampf geriet. Es wird dieser Novität wohl ebenso gehen, wie Schrekers »Fernem Klang«, d. h. sie wird wohl auch bald eines natürlichen Todes sterben. Was sonst gegeben wurde, bewegte sich meist im Rahmen des gewöhnlichen Opernrepertoires. Der offensichtige Mangel an Stimmen trat sehr zutage und bietet ein großes Hindernis zur weiteren Entwicklung der Oper. Eine ganze Reihe von Werken muß ad acta gelegt werden, weil man sie nicht besetzen kann. Das ist doch für eine Staatsoper von dem historischen Ruf der unsrigen ein wenig günstiges Zeugnis.

R. Bertoldy

LINZ a. D.: Außer Wien wird in Österreich leider dermalen nur in Linz die Oper durch ständige Gastspiele der Wiener Volksoper gepflegt. An 19 Abenden kamen u. a. »Kuhreigen«, »Lohengrin«, »Fidelio«, »Tannhäuser«, »Tiefland« und als Maifestspiele: »Rheingold«, »Walküre«, »Butterfly«, »Meistersinger«, »Wilhelm Tell« zur Aufführung. (Rossinis Werk schlummerte 25 Jahre). Örtlich erstmalig ging »Parsifal« in Szene. Man brachte teilweise Dekoration, Kostüme, szenisches Um und Auf mit; selbstverständlich auch den Chor und erste Bläserstimmen. Bis auf das Miniaturorchester (durch den verfügbaren Raum bedingt: 33 Mann, 12 Streicher) war der Eindruck ein überraschend guter. *Franz Gräflinger*

LONDON: Nach und nach verrauschen die Klänge der Hochsaison. Wie voriges Jahr waren die deutschen Sänger und Dirigenten Trumpf. *Bruno Walter* und *Robert Heger* teilten sich in die wohlverdiente Begeisterung. Die Damen *Lotte Lehmann*, *Elisabeth Schumann*, *Delia Reinhardt*, *Maria Olszewska*, *Frieda Leider*, *Sigrid Onegin*, *Grete Stück-*

gold und *Lotte Schöne* feierten Triumphe, die Herren außer *Melchior* und *Mayr* spielten eine bescheidenere, aber immerhin beträchtliche Rolle in der Gunst des Publikums. — Rosenkavalier, Der Ring, Tristan waren Haupttreffer. — Der als Beethoven-Feier gedachte »Fidelio« erfreute sich des Achtungserfolges, über den dieses Schmerzenskind der Oper nun mal nicht herauszukommen scheint, und hätte, dank der trefflichen Aufführung, ein besseres Los verdient. Vielleicht bringt die nächste Saison nun auch einmal eine neuere deutsche Oper. Als einzige Novität mußten wir uns mit einer italienischen begnügen: Turandot. Immerhin eine sehr interessante Aufführung.

Das *Russische Ballett* brachte fast gleich zu Anfang Neues. »Die Katze« von *Henri Sanguet*, in dem der Tanz und die Attitüde die Hauptsache waren; lebendig auch die Szenerie, die moderne geometrische Linien mit klassischer Eleganz verband; die Musik trat in den Hintergrund. Massenetsche, ja Chopinsche Klänge, in die sich gegen Schluß — warum wohl? — Strawinskijsche Töne mischten. — Zu Oper und Ballett gesellten sich heuer noch die italienischen Marionetten. Eine reizende Kleinkunst, deren geringe Kosten eine unverhältnismäßig große Zahl neuer Miniaturpartituren ermöglicht. *Gerrard Williams* brachte ein pseudo-chinesisches »Willow-Paltern-Plate«, pikant und fein geschrieben; *Leigh Hemy* eine Jazzkomödie. Aber Jazz ist in diesen starken Dosen mit seinem unterbrochenen Fluß der Rhythmik den Puppen (oder deren Lenker) nicht hold. Hauptmomente blieben das altbewährte »Elisire d'amore« von Donizetti und das geradezu phantastisch anmutende »Variété«. Diese Marionetten sollten ein ständiges Heim in London haben! *L. Dunton-Green*

SAARBRÜCKEN: In der laufenden Spielzeit ist viel gearbeitet worden. Die Oper, die in dem ausgezeichneten städtischen Orchester ein starkes Rückgrat besitzt, pflegte vor allem die Vergangenheit. Als halbwegs moderne Werke galten Korngolds »Tote Stadt«, Richard Strauß' »Ariadne auf Naxos« und Janáčeks »Jenufa«. Trotzdem *Felix Lederer* sich sehr um die »Ariadne« bemühte und sie musikalisch ganz ausgezeichnet herausbrachte, trotzdem der Intendant *Skuhra* selbst die »Jenufa« brav als Festvorstellung inszenierte, blieb der Erfolg aus. Bemerkenswert erschien die Saarbrücker Erstaufführung von Händels »Julius Cäsar«, deren musikalische Gestaltung durch Felix Lederer tiefen Eindruck hervorrief. Die Inszenierung entsprach dem Geiste der Musik: sie betonte deutlich die »Vierte Wand«, hinter der für die prachtvolle Musik Händels ein stilisiertes Bühnengewand gewoben wurde. Der Publikumserfolg dieser Oper in der Provinz war gering. Die Gründe dafür liegen tiefer und können nicht allein mit Mangel an Tradition erklärt werden; denn gerade in Saarbrücken ist Händelsche Musik seit Jahrzehnten eifrig gepflegt worden. Die »Rodelinde« hatte im vorigen Jahr gerade deswegen einen guten Erfolg. Die Händel-Renaissance, die von Göttingen aus den deutschen Opernspielplan bestimmte, läuft parallel mit dem Streben der modernen Oper, vom musikdramatischen Gesetz Wagners loszukommen. Sie liefert gewissermaßen ideale Vorbilder, die nur ästhetisch gewertet werden dürfen, Vorbilder, die einer Zeit entstammen, die von ganz anderen ästhetischen Gesichtspunkten ausging. Der Provinz fehlt dieses Publikum fast ganz. Händels Opern werden deshalb in Zukunft nur als festliche Höhepunkte im Theaterspielplan der Provinzbühnen auftreten können — und das entspräche dem Wesen der Händel-Bewegung überhaupt.

Über Beethoven-Feiern zu schreiben, erscheint heute fast banal. Man hat den Armen zu Tode gefeiert (Gott sei Dank, daß er eine so robuste Natur besitzt!). Machen wir es kurz: Goethes »Egmont« mit der vollständigen Musik Beethovens gab den Auftakt. (Man erfuhr auf diese Weise wieder einmal, daß Beethoven sich mit Goethe schlecht verbinden läßt und daß Beethoven den Egmont stark überschätzt hat.) Es folgte eine zeitlose, mit Symbolik stark belastete Fidelio-Inszenierung des Intendanten Skuhra und eine sehr wirkungsvolle Sonntag-Morgenfeier, in der *Oskar Bie* ein vollendetes Bild der Persönlichkeit Beethovens entwarf. Eine köstliche Aufführung der 8. Sinfonie sprach in ihrer Art wie Oskar Bie in der seinen von Beethovens Lebensbejahung. Es bliebe noch zu erwähnen, daß der bekannte russische Bariton *Georges Baklanoff* zwei Gastspiele als Scarpia (in Tosca) und als Rigoletto gab, die alles das bestätigten, was über die Darstellungskraft dieses intelligenten Sängers bisher gesagt wurde. *Adolf Raskin*

WEIMAR: *Hermann Wunsch* sucht in seinem dramatischen Erstlingswerk »Bianca«, das hier seine *Uraufführung* fand,

dem überlieferten Opernschema aus dem Wege zu gehen. Er schafft sich ein Libretto, das sich einen robusten Kraftmenschen aus der Renaissancezeit zum Träger der Handlung nimmt, soweit man von einer solchen überhaupt reden darf. Dieser Herzog von Urbino ist ein seltsames Gemisch von Roheit und Sentimentalität: er sticht jeden nieder, der ihm nicht zu Willen ist, und er schwärmt für Correggio, dessen Madonnenbild er bewundert, und für ein Frauenideal, das er in seiner Gattin Bianca nicht fand. Er läßt Bianca umlauern und beauftragt den Spion Philippo mit der Ermordung von Biancas Geliebtem. Mit sadistischer Wollust läßt er die Bahre des Getöteten vor der entgeisterten Frau niedersetzen, um die Gebrochene schließlich in ihr Zimmer zu geleiten. Auch die genialste Musik könnte diesen skizzenhaften dramatischen Andeutungen nicht auf die Beine helfen. Hermann Wunsch geht mit Erfolg der traditionellen großen, tonalen Operngeste aus dem Wege. Seine Musik hat Charakter und Selbständigkeit, aber die bezwingende innere dramatische Kraft fehlt. Die Orchesterstimmen sind im modernen Sinn solistisch geführt. Obwohl die einaktige Oper ein »Kammerspiel« für Musik sein soll, wirkt das herb instrumentierte Orchester aufdringlich und deckt nicht selten die Gesangstimmen zu. Das Werk erregte in Weimar kein tieferes Interesse. Die Aufführung war glanzvoll. *Ernst Praetorius* vollendet als Dirigent, *Hans Bergmann* ein meisterhaft gestaltender Herzog, *Elsbeth Bergmann-Reitz* erschütternd als Bianca, die Regie *Heinrich Altmanns* aus dem Werke geboren.

Otto Reuter

KONZERT

AMSTERDAM: Der Konzertwinter stand auch hier im Zeichen Beethovens. Und im Zeichen seiner stets wachsenden Macht. Im *Concertgebouw* wurde das ganze sinfonische Lebenswerk entrollt, zweimal, dreimal, immer wieder und unter immer gesteigerter Spannung und Begeisterung der Hörer und auch der Musiker. Die Missa Solemnis am Sterbetage war nicht nur äußerlich Höhepunkt. Concertgebouw-Orchester, Toonkunst-Chor, Solistenquartett *(Lotte Leonard, Eva Liebenberg, van Tulder* und *Denys)*: ein unvergleichliches Ensemble unter *Willem Mengelbergs* Leitung. Die 9. Sinfonie am 28. April: erste Rundfunksendung über die ganze Erde. Das Pariser *Capet-Quartett* spielte im Rahmen der festlichen Veranstaltungen wieder alle 17 Quartette an sechs Abenden im Laufe einer Woche. Solisten in den Beethoven-Konzerten waren: *Willem Andriessen, Harold Bauer, Carl Friedberg, Leonid Kreutzer, Frédéric Lamond* und *Louis Zimmermann* mit dem Violinkonzert. — Trotz des Beethoven-Kultus kamen aber auch die Zeitgenossen nicht zu kurz. Von holländischen Neuheiten verdient *Willem Pypers* 3. Sinfonie Beachtung, eine starke und kluge Arbeit. Eine Suite »Impressions du Midi« des älteren, vielseitig begabten G. H. G. von Brucken-Fock und ein hübsches »Poème« für Cello und Orchester von Henriette Bosmans wurden ebenfalls sehr freundlich aufgenommen. *Doppers* »Ciaconna gothica« bewährte wieder ihre häufig erprobte Kraft als ein Meisterwerk der modernen Orchesterliteratur. Zum ersten Male hatte ein Werk von *Hindemith* einen durchschlagenden, ja sensationellen Erfolg in Holland zu verzeichnen, und zwar das Violinkonzert, das *Alexander Schmuller* als Solist mit bewundernswertem Einfühlungsvermögen faszinierend gestaltete. *Pierre Monteux* brachte außerdem noch Hindemiths Konzert für Orchester. Honeggers »Pacific« und das Concertino für Klavier wurden kühl aufgenommen. Dagegen hinterließen zwei Psalmen (für Chor, Baritonsolo und Orchester) der jung verstorbenen hochbegabten *Lily Boulanger* starken Eindruck. Von modernen französischen Werken seien noch Roussels Padmavati-Suite und Migots »Agrestides« erwähnt. Von zeitgenössischen englischen Werken hörte man Gustav Holsts groß angelegte »Planeten« und ein kurzes Orchesterstück »Hymne to Apollo« von Arthur Bliss. *Maximilian Steinberg*, ein Träger bester russischer Tradition in der Musik, dirigierte seine 2. Sinfonie, ein sehr talentvolles Jugendwerk aus dem Jahre 1909. Das phantasievolle, etwas überladene Violinkonzert von Szymanowsky führte *Francis Aranyi* in Holland ein. Eine überraschende Neuheit war für viele Schuberts 4. (tragische) Sinfonie aus dem Jahre 1816. Sie wird zu Unrecht wenig beachtet. Auch die von *Fritz Stein* geschmackvoll bearbeitete Sinfonie in B-dur von Christian Bach (dem Londoner) verdient ihre Neubelebung durchaus. An ihr werden nebenbei gewisse historische Zusammenhänge auf reizvolle Weise demonstriert. Mozart »Symphonie concertante« für Violine und Bratsche, von *Ferdinand Helmann* und *Frédéric Denayer* mit feinster Kultur gespielt, wurde nach langer Zeit wieder mal hervorgeholt und sei unter der stattlichen

Anzahl von Mozart-Aufführungen besonders erwähnt. Als Gastdirigenten begrüßte man wieder *Richard Strauß*, dessen Beziehungen zum Concertgebouw ja sehr alte und freundschaftliche sind. Im übrigen standen die Konzerte in der ersten Hälfte des Winters unter Leitung von *Pierre Monteux*, in der zweiten Hälfte unter der *Willem Mengelbergs*, der wegen Krankheit in einigen Konzerten von *Cornelis Dopper* vertreten wurde. Die Kombination Mengelberg-Monteux bleibt auch für den nächsten Winter bestehen. Monteux hat sich als ein vorzüglicher Orchestererzieher und geschmackvoller, vielseitiger Interpret bewährt. Zu außergewöhnlicher Höhe erhob sich seine Dirigierkunst in Werken von Berlioz (Fantastique und Damnation de Faust). Auch Rimskij-Korssakoff, Debussy und Strawinskij kamen unter seiner Führung zu stärkster Geltung. — Die *Königl. Oratorien-Vereinigung* gab *Zoltán Kodálys* schönen und wirkungsvollen Psalmus Hungaricus unter des Komponisten Leitung. *Rudolf Mengelberg*

BAMBERG: Im Rahmen einer musikgeschichtlichen Veranstaltung des Historischen Vereins Bamberg hatte man Gelegenheit, neben »fürstbischöflich-bambergischer Hofmusik des 18. Jahrhunderts« aus dem Musikarchiv der gräflich Schönbornschen Familie zu Wiesentheid auch ein interessantes Werk *E. T. A. Hoffmanns*, des ehemaligen Bamberger Theaterkapellmeisters kennenzulernen: seine fünfteilige Ballettsuite, »Arlequino«.

Das in origineller Charakterisierung und doch in befreiender Einfachheit des Melos dahinfließende Werk kann als eine aus verschiedenartigen Tänzen zusammengesetzte »Sonate de camera« angesprochen werden. Nach einem wild daherwirbelnden Furioso, offenbar dem böhmischen Schnelltanz »Furiant« nachgebildet, muten einige kurz abgerissene, thematisch kontrastierende Sätzchen wie das musikalische Programm der im Ballett auftretenden Personen: des Arlequin, des Pierrot und der Colombine an, die dann der Reihe nach in charakteristischer Entfaltung des melodischen und rhythmischen Ausdruckes ihre Tänze einzeln ausführen, um sich zum Schluß in den hämmernden Rhythmen eines »Pantalon« in wilder Ekstase zusammenzufinden. Die Musik ist nicht ohne Reiz und vereinigt in schöpferischer Synthese markante Rhythmik, formale Geschlossenheit und melodische Stimmungskraft. Sie ist im allgemeinen frei von jenem Mangel an konzentrierendem Gestaltungsvermögen, der sonst Hoffmannscher Musik gern anhaftet. Die Wiedergabe durch das Bamberger Kammerorchester unter *Karl Leonhardts* beschwingter Leitung bot eine aus dem Geiste des Tanzes erfaßte hinströmende Bewegtheit, die das immerhin respektable Alter des Werkes fast vergessen machte.

Franz Berthold

BARMEN-ELBERFELD: Wieder waren es die Altakademiker, die den hier noch nicht vergessenen *Hans Weisbach* riefen. Er kam zu Weber und Beethoven, wie immer voll jugendlich sieghaften Überschwangs, Begeisterung atmend und weckend. *Joseph Pembaur* spielte das Es-dur-Konzert ohne Übertreibung, romantisch und groß. Unsere offizielle Beethoven-Feier beschränkte sich im Konzertsaal auf die »Neunte« und die »Missa solemnis«. Da man als die beiden Pole in der Kunst *Franz v. Hoeßlins* eine von innerer Kraft getragene Problematik und andererseits Schönheit und Wärme bezeichnen kann, so übertraf als Ganzes betrachtet die Messe die Sinfonie, auch hinsichtlich der hervorragenden Chorleistung. — Im März war die 3. Sinfonie von *Hermann Ambrosius* aus der Taufe gehoben worden. Sie gehört durchaus der gemäßigten Zone an, sowohl was den Wert des Materials als auch dessen harmonische Verarbeitung betrifft. Die erfreulich knappe, sicher beherrschte Form macht die vielfach schroffe Art, in der inhaltliche Gegensätze aufeinanderstoßen, allzu fühlbar. Immerhin fehlt es dem ungleichmäßig instrumentierten Werk nicht am Wesentlichen, dem Einfall; den vertiefenden Ausgleich mag die Zeit bringen. Schwerer wog der zweite Teil des Abends mit Pfitzners düsterem »Lethe«-Sang und Regers schon fast klassisch wirkendem »Einsiedler« in der ergreifenden Wiedergabe durch *Heinrich Rehkemper* und v. Hoeßlin. *Walter Seybold*

BRESLAU: Fast in keinem der von *Georg Dohrn* geleiteten, vom Schlesischen Landesorchester bestrittenen — erfreulicherweise sehr gut besuchten — Abonnementskonzerte des *Orchestervereins* fehlt eine Neuheit. Diese systematische Pflege des Neuzeitlichen hat dem zur Überwindung des früheren Konservativismus gegründeten »Bund für neue Musik«, dessen letzte Konzerte von sehr zweifelhaftem Wert waren, den Boden entzogen. Er fühlte sich überflüssig und ging ein. Dohrn führte außer den im letzten Bericht erwähnten Novitäten von *Ludwig Heß* eine gut-

klingende, formenschöne Fantasie für Streichorchester und Orgel auf, außerdem den Gesang: »Mutter« für Bariton, Streichquartett und Streichorchester. Die Beethoven-Feiern wurden u. a. durch eine mit großer — eigentlich zu großer — Chorverstärkung gegebenen Aufführung der Missa solemnis, der 9. Sinfonie (diese chorisch und orchestral außergewöhnlich fesselnd) und des von *Rudolf Serkin* mit hinreißendem Schwung gespielten G-dur-Konzertes begangen. Im Stadttheater fand die Wiedergabe der Eroica unter *Fritz Cortolezis'* befeuernder Leitung begeisterte Aufnahme, obwohl die akustischen Verhältnisse des Hauses dem Eindruck hindernd in den Weg traten. In der Karwoche dirigierte Dohrn eine ganz hervorragende Aufführung der ungekürzten Matthäus-Passion mit der Singakademie. Der *Plüddemannsche Frauenchor*, eine unserer kultiviertesten Chorvereinigungen, machte mit Kompositionen von Hermann Buchal (Teile aus der Messe zu Ehren der heiligen Elisabeth), Gerhard Strecke und Max Ansorge (sämtlich Breslauer Tonkünstler) bekannt. *Käte Nick-Jaenicke* stattete einen Liederabend durch Kompositionen von Busoni und Mussorgskij in interessanter Weise aus. Ihre 50-Jahrfeier beging die *Brieger Singakademie*, ein Institut von ausgezeichnetem Ruf. *Rudolf Bilke*

CHICAGO: Mit dem letzten Konzert des *Chicago Symphonie Orchestras* Ende April kann man die Konzertsaison als praktisch abgeschlossen ansehen. Eine ungeheure Arbeit ist geleistet worden. Wie natürlich in einem Beethoven-Jahr nicht anders zu erwarten, steht die Zahl der Aufführungen von Werken dieses Meisters an der Spitze. Dankenswerterweise hatte *Stock* die Beethoven-Darbietungen über die ganze Saison verteilt, anstatt sie in eine einzige »Festwoche« hineinzupressen. — 25 Kompositionen wurden zum erstenmal aufgeführt. Von diesen Neuheiten seien die folgenden besonders hervorgehoben. Miaskowskij: 6. Sinfonie. (Man wähnt sich in der Zeitrechnung ein halbes Jahrhundert zurückversetzt); Emerson Whitehorne: Poem. Für Piano und Orchester (*Walter Gieseking* am Flügel); Skilton: Primeval Suite (eine Reproduktion der ach so beliebten indianischen Volksweisen); Henry Eichheim: Burma (hier ist es der Orient); Leo Sowerby: Medieval Poem. (Endlich ein Komponist mit einer eigenen Sprache). Křenek und Kaminski, beide mit ihrem Concerto grosso, waren die Verkünder der mitteleuropäischen Moderne. Es erübrigt sich, in einer deutschen Zeitschrift über diese beiden Werke zu sprechen; es sei nur bemerkt, daß eine hochwohllöbliche Chicagoer Zuhörerschaft den Konzertsaal im Zustande höchster Verwirrung verließ und nicht wußte, was sie aus dem eben Gehörten machen sollte. — Der Organist *Louis Vierne* aus Paris war Solist in Werken mit Orchester. Er spielte sein »Symphonisches Stück« und »Improvisationen über ein gegebenes Thema«. Solisten gaben so zahlreiche Konzerte, daß es nur möglich ist, die glänzendsten Namen anzuführen: *Mischa Levitzki* (nur Beethoven); *Joseph Szigeti*, *Fritz Kreisler*, *Walter Gieseking*, *Harold Bauer* und *Pablo Casals* in einem gemeinschaftlichen Konzerte; *Sergei Rachmaninoff*, *Ernst v. Dohnányi* (mit teilweise eigenen Kompositionen), *Percy Grainger*, *Elly Ney*, *Sigrid Onegin*, *Marie Jeritza*, *Claudia Muzio*, *Galli-Curci*. *Will Schneefuß*

DESSAU: Durch den Weltkrieg und die Nachkriegszeit in ihrer Reihe unterbrochen, scheinen nunmehr die Anhaltischen Musikfeste zu neuem Leben erweckt zu sein. In den beiden Tagen des 28. und 29. Mai hatten sich die zum Anhaltischen Musikfestverbande gehörenden großen gemischtchörigen Gesangvereine von Bernburg, Cöthen, Dessau und Zerbst in Dessau unter der Leitung von *Peter Schmitz* mit der Kapelle des Friedrich-Theaters und erlesenen solistischen Kräften von neuem zu künstlerischem Wirken verbunden. Das erste Festkonzert umfaßte Beethovens »Missa solemnis«, die in ihrer gesamten Wiedergabe einen ergreifenden Eindruck hinterließ. Der aus über 400 Sängern bestehende Chor, das Soloquartett — *Anni Quistorp*-Leipzig (Sopran), *Ilse Moeller-Gerlach*-Köln (Alt), *Anton Maria Topitz*-Berlin (Tenor), *Franz Lindlar*-Köln (Baß) — und das Orchester vermittelten Ausgezeichnetes. In einer Morgenfeier erklangen Joh. Seb. Bachs drittes Brandenburgisches Konzert, Heusers Psalm »Der Herr ist mein Hirte« für Bariton *(Franz Lindler)* und Orgel und August Klughardts 100. Psalm für Chor, Baritonsolo und Orchester mit künstlerischem Gelingen, und in dem abschließenden Orchesterkonzert wurden Brahms' Variationen über ein Thema von Joseph Haydn, Beethovens Es-dur-Klavierkonzert — von *Alfred Hoehn*-Frankfurt a. M. hinreißend gespielt — und Mahlers 1. Sinfonie in künstlerisch gediegener Art der Wiedergabe erfolgreich dargeboten. *Ernst Hamann*

DORTMUND: Das Musikleben der letzten Zeit erfreute durch eine hervorragende Aufführung der »Missa solemnis« unter *Wilhelm Siebens* hingebungsvoller Führung. In seinen Sinfoniekonzerten bot er als Neuheiten, die nach Ausdruck und Struktur hervorgehoben zu werden verdienen: *Gerard Bunks* Sinfonie in c-moll, Malipieros »Impressioni dal vero«, Introduktion und Rondo von Hermann Bischoff und »Charakterbilder« von Bückmann. Ein Ereignis war das Gastdirigieren *Wilhelm Furtwänglers* mit dem Berliner Philharmonikern, die Beethoven (Eroica), Berlioz und Schumann (4. Sinfonie) zu prächtigstem Erklingen brachten. Großem Interesse begegnete auch die Erstaufführung der sehr geschickt den Stil etwa Orlando di Lassos mit Eigenem verwebenden »Tanzliedsuite« von *Joseph Haas* (nach altdeutschen Reimen), die der hiesige *Lehrergesangverein* unter *Hermann Dettinger* vortrefflich zu Gehör brachte.

Theo Schäfer

GENUA: Mit dem im letzten Bericht erwähnten, im großen und ganzen recht würdig verlaufenen Beethoven-Zyklus hat die *Società del Quartetto* für dieses Jahr ihre verdienstvolle Tätigkeit (hoffentlich nicht für immer!) zu einem bedeutenden Abschluß gebracht. Nun ist für den Rest der Saison das *Giovane Orchestra* in den Vordergrund getreten und hat für einen ebenfalls recht beachtenswerten Ausklang gesorgt. Und zwar besann es sich endlich wieder einmal auf seinen Namen und trat mit einem Orchesterabend hervor. Wenn auch das neu organisierte, größtenteils aus jugendlich-frischen Kräften zusammengesetzte Orchester in seinen Leistungen noch nicht gleichen Schritt mit seinem Enthusiasmus zu halten vermag, so war es doch aller Ehren wert, was der tüchtige Dirigent, Maestro *Augusto Silvestri*, besonders aus dem Streicherkörper herauszuholen vermochte. Um eine Vorstellung von der Leistungsfähigkeit des »jungen Orchesters« zu geben, genüge die Feststellung einer höchst achtbaren Wiedergabe der Mozartschen Jupiter-Sinfonie. Ein Geigentalent allerersten Ranges scheint die kaum den Wunderkinderjahren entwachsene *Yvonne Canale* aus Madrid zu sein. Ein wundervoller Ton kam der Franckschen Sonate, eine hochentwickelte Technik dem Tschaikowskijschen Konzert zustatten. Eine Art von italienischem »Raucheisen« lernte man in dem ganz brillanten Begleiter *Mario Costa* kennen. — Die hiermit zu einem höchst erfreulichen Abschluß gelangte Konzertsaison erbrachte den sehr wichtigen endgültigen Beweis, daß es dank den Bemühungen einiger opferwilliger Männer (bes. der Herren *Lucotti* und *Origoni*) gelungen ist, auch in dem bisher etwas amusischen Genua ein ausreichendes Konzertpublikum heranzuziehen. Es soll kaum mehr als ein Dutzend Jahre her sein, daß Ferruccio Busoni hier im Teatro Carlo Felice einen Klavierabend geben wollte, es aber dann vorzog, die ebenfalls kaum mehr als ein Dutzend Erschienenen zu einem fröhlichen Souper einzuladen. Heute, wenn er noch lebte, könnte ihn solche Einladung teuer zu stehen kommen.

F. B. Stubenvoll

GRAZ: Ein Jahr ist abgelaufen, seit das *Grazer städtische Sinfonieorchester* (ehemals: Opernorchester) in der Person von *Oswald Kabasta* einen neuen ständigen Leiter erhalten hat. Sein frisches Zupacken, der rhythmische Schwung, eine auffallende Begabung für das Ausarbeiten orchestraler Farbigkeit haben dem hochbegabten Musiker zu ganz großen Erfolgen verholfen. Daß Kabasta sein Können mit Vorliebe in den Dienst moderner Kunst stellte, muß ihm besonders hoch angerechnet werden. Aus den Programmen der letzten Sinfoniekonzerte der Saison seien als örtliche Neuheiten genannt: die »Burleske Ouvertüre« des Grazers *Hans Holenia*, ein Stück von strahlender Orchestertechnik und von vortrefflichen Einfällen, ferner die Grazer Erstaufführung von »Don Quixote« von Richard Strauß, dessen bunte Variationen von Oswald Kabasta zu geradezu bildhafter Wirkung gebracht wurden, und als drittes Beispiel die Sinfonie in Es-dur von *Lothar Riedinger*, ein ziemlich breit angelegtes, nicht uninteressantes Werk von fesselndem architektonischen Bau und beachtenswerter musikalischer Erfindung. Ein Sinfoniekonzert unter *Karl Böhm* brachte als Neuheiten eine »Phantasie« von Franckenstein, ein nicht allzu phantasiereiches Gebilde, und »Fontana di Roma« von Respighi, eine sehr hübsche und jedenfalls phantasiereichere Stimmungsmalerei. Die Aufführung der »Johannes-Passion« von J. S. Bach durch den evangelischen Gesangverein unter *Karl Urragg* verdient unter allen Umständen lobend verzeichnet zu werden. *Otto Hödel*

HALLE a. S.: Der letzte Teil der Konzertperiode stand unter dem Zeichen »Beethoven«. Die *Philharmonie* brachte mit den

Berliner Philharmonikern unter der musikalischen Leitung von *Georg Göhler* erhebende Genüsse, in denen allerdings hier und da sich Schatten bemerkbar machten, die in der Auffassung des Dirigenten beruhten. Zur Aufführung gelangten, nachdem in einer früheren Veranstaltung die Sinfonien IV und V von der mittelmäßigen *Altenburger Landeskapelle* geboten worden waren, die Sechste, Siebte und Neunte unter Mitwirkung des Leipziger *Riedel-Vereins*. Eine Beethoven-Gedenkfeier großen Formats veranstaltete die Stadt im Bunde mit der Universität. Den Auftakt bildete ein wundervoller Kammermusikabend des *Klingler-Quartetts*. Der 2. Abend war der Missa solemnis geweiht und bedeutete den Höhepunkt des fünftägigen Festes. *Alfred Rahlwes* führte seine Scharen (*Rob. Franz-Singakademie, Lehrergesangverein* und *Theaterorchester*) zum unbestrittenen Siege. Daß nicht jeder Dirigent unter dem Zeichen »Beethoven« siegt, bewies *Erich Band* durch die Aufführung der »Neunten«, in der doch genau dieselben Faktoren in Tätigkeit traten, sogar dasselbe Soloquartett (*Käthe Ravoth, Hilde Ellger, Karl Erb* und *Alfred Paulus*-Dessau). Unser Generalissimus enttäuschte als Sinfoniedirigent. Es fehlte die Größe und Tiefe in der Gestaltung. Weit besser schnitt er als Dirigent der einzigen Oper »Fidelio« ab. Durch die Mitwirkung von *Gertrud Bindernagel* und *Karl Erb* erhielt die Aufführung Festspielcharakter. *Martin Frey*

HAMBURG: Eine *Beethoven-Feier* mit vollwertigen Leistungen und groß angelegten sinfonischen Darlegungen unter *Karl Muck* (alle Sinfonien nach Zeitfolge, Festmesse und Kleineres) hat hier stärksten Zuspruch gefunden. Von Solisten hat auch an seinem vierten Abend *Wladimir Horowitz* mit genialem Klavierinstinkt und klavieristischer Universalität Bewunderung und Staunen wachgerufen. *Wilhelm Zinne*

HANNOVER: Aus der 100jährigen Wiederkehr von Beethovens Todestage entnahmen unsere konzertlichen Instanzen mancherlei dem Schaffen dieses Meisters zugekehrte Anregung. Ganz besondere Würdigkeit war der Aufführung der »Neunten« vom Opernhausorchester unter *Rudolf Krasselt* und einem vom gleichen Orchester unter *Hermann Abendroth* unterstützten Beethoven-Abend mit der A-dur-Sinfonie im Mittelpunkte zuzubilligen. Im 7. Abonnementskonzert erschien als preziöse Neuheit *Paul Kletzkis* »Vorspiel zu einer Tragödie«, noch ganz aus Sturm und Drang bei dem kaum 27jährigen polnischen Komponisten geboren, aber im Zwange eines großen Wollens aus viel ursprünglich Eigenem geschaffen. Ein höchst anreizendes Resultat ergab die szenische Aufführung von *Händels* »Acis und Galatea« unter *Walter Höhn* und *Hans Winckelmann* (Regie) bei der Mozart-Gemeinde. *Albert Hartmann*

KRONSTADT (Rumänien): Als wichtigstes Ereignis ist zu verzeichnen die *Uraufführung* der 3. Sinfonie in g-moll von *Paul Richter*-(Kronstadt). Wir sind in Siebenbürgen an eigenen Kompositionen großen Stiles arm, und so sei gestattet, hier auf dieses Werk mit ein paar kurzen Worten einzugehen. Richter ist über die Grenzen seiner Vaterstadt wenig bekannt, und das mit Unrecht. Seine kompositorische Begabung verdiente auch im Reich mehr gewürdigt zu werden, zumal das Siebenbürgische in ihr andere Züge aufweist als Baußnerns Kunst. Auch die viersätzige g-moll-Sinfonie ist von sinnlicher Glut durchpulst. Eine Melodiefreudigkeit im Sinne der Neuromantik spricht aus jedem Takt, während der innere Aufbau mehr einer sinfonischen Dichtung gleicht, die in reicher, moderngetönter Harmonik niemals den Grundsatz verläßt, daß die Musik eben Musik und nicht Mathematik sein soll. — An Beethoven-Feiern, an guten, wie weniger gelungenen, hat es in Kronstadt nicht gefehlt. *Viktor Bickerich* veranstaltete eine Beethoven-Feier in der Domkirche und brachte dabei eine Reihe wenig bekannter Kompositionen zu Gehör, die allerdings den Meister in seiner vollen Größe nicht erkennen ließen. Zur letzten großartigen Kundgebung für den deutschen Tonheros gestaltete sich die Aufführung von Leonore 3 und der »Neunten« in Kronstadt und Hermannstadt. Wie schon auch an dieser Stelle öfters berichtet wurde, wirkten auch diesmal beide Städte zusammen. Die Hermannstädter besuchten Kronstadt und umgekehrt. 300 Mitwirkende standen auf dem Podium und die gesamte dreisprachige Bevölkerung der Stadt war zugegen, dem deutschen Klassiker die Ehre zu erweisen. *Richter* dirigierte in seiner ruhigen, sachlichen Art. *Egon Hajek*

LENINGRAD: Die *Philharmonie* hat ihre Tore geschlossen, und das Orchester ist in die Sommerfrische gegangen. Es kann auf eine überaus interessante Spielzeit zurückblicken. 32 Abonnementskonzerte, 12 Beethoven-

Abende, eine ganze Reihe Volkskonzerte sprechen wohl deutlich von der großen Arbeitsleistung. Einheimische Dirigenten wechselten mit illustren Gästen ab. *Glazunoff*, *Suck*, *Hauck*, *Saradjieff*, *Branischnikoff* und *Malko* repräsentierten die einheimische Dirigierkunst, *Stiedry*, *Knappertsbusch*, *Kleiber*, *Bruno Walter* und *Klemperer* waren die Gäste. Unter den letzteren erregte das meiste Interesse Kleiber, der in seiner ruhigen Art, das Orchester zu leiten, Hervorragendes leistete. Knappertsbusch erwarb sich die Sympathien des Publikums. Walter zeigte sich als guter Kenner von Tschaikowskij und führte sich bei uns sehr vorteilhaft ein. Klemperer hat bereits seine Gemeinde, doch war der Erfolg in diesem Jahre erheblich geringer als bisher. An Werken wurde Altes und Neues geboten, von dem Neuesten hörten wir glücklicherweise wenig, aber auch das war genügend. Weber kam natürlich als Jubilar viel zu Wort, Wagner, Bruckner (VII. u. VIII.), Schubert, Liszt, Strauß, Mahler (IV.), das sind die Namen, die auf dem Programme standen. Von den Neuesten hörten wir Schönberg (Pelleas und Melisande), Křenek, Toch. Die Jungrussen *Strawinskij* und *Prokofieff* waren stark vertreten. Das Feuerwerk, Der Feuervogel, Das Lied der Nachtigall von Strawinskij lösten ungeheuren Beifall aus. Das Auftreten *Prokofieffs* in zwei selbständigen Abenden wurde zu einem sensationellen Ereignis. Seine Orchesterwerke (u. a. Der Narr) dirigierte Dranischnikoff (von der Staatsoper) und *Malko* (Direktor der Philharmonie). Prokofieff selbst spielte seine zwei Klavierkonzerte und gab zwei Klavierabende aus eigenen Werken. Als Pianist leistet er Meisterhaftes, sowohl in der Technik als auch im Anschlag, aber besonders im straffen Rhythmus, der ja bekanntlich eine charakteristische Eigentümlichkeit auch in seinen Werken ist. Bei allem Interessanten, was diese beiden Jungrussen bieten, wird man doch den Eindruck nicht los, daß alles dies Schillernde, Farbenprächtige, Tanzartige hinwegtäuschen soll über den Mangel an Gedanken in diesen Werken.

Die *Beethoven-Feier* brachte uns in der Philharmonie einen Zyklus von Konzerten, in dem fast sämtliche Orchesterwerke gegeben wurden. Alle Sinfonien, die Missa solemnis, Klavierkonzerte und Violinkonzert. *Hauck*, *Knappertsbusch* und *Klemperer* teilten sich in die Leitung dieser Konzerte. Die Neunte wurde von Knappertsbusch dreimal gegeben, *Schnabel* spielte das G-dur-Konzert, gab außerdem einen Sonatenabend, *Szigeti* führte das Violinkonzert vor. In der Oper gab *Coats* auch die Neunte und Arien aus dem Fidelio. Der *Kammermusikverein* ließ sich die Gelegenheit nicht entgehen, Beethoven als Kammermusiker sprechen zu lassen, desgleichen das *Konservatorium*. Alles in allem können wir sagen, daß mit Ausnahme der Oper Fidelio, bei uns alle wichtigen Werke Beethovens zu Gehör gebracht wurden, so daß das Andenken würdig gefeiert worden ist.

An Chorwerken gab die Staatskapelle unter *Klimoff* unter anderem die sehr interessante »Hochzeit« von Strawinskij, und die *Deutsche Musikgesellschaft* den »Messias« unter *Bertoldy*. *R. Bertoldy*

LINZ a. D.: Ein langsames Verkalken des Konzertlebens macht sich bemerkbar. Heimische Vereine, Kunstelevinnen beherrschen zum Großteil das Musikgetriebe. Auswärtige Künstler verirren sich nur selten in die Bruckner-Stadt. Professor *Klasen* hat an sechs Abenden die Entwicklung der Klaviersonate pianistisch meisterlich vorgeführt. *Arrau* hat u. a. Strawinskijs Petruschka-Suite als örtliche Neuheit vermittelt. *Woyrsch*' »Totentanz« hat der rührige Chor des Gesangvereins unter der Leitung *Wolfsgrubers* zur Erstaufführung in Österreich gebracht. Chor, Solisten und Orchester betätigten sich rühmenswert. Auf dem Gebiet der Kirchenmusik ist die Erstaufführung der Regerschen Chorkantate »O Haupt voll Blut und Wunden« in der Stadtpfarrkirche zu verzeichnen, die Chordirektor *Wolfsgruber* zu verdanken ist. Dieser stellte auch Dr. *Senn* (Innsbruck) als Neuling heraus. Senns neue Messe ist voll berückender Melodik und Klangtönung. Aus den vielabendlichen Beethoven-Feiern ragte die Wiedergabe der »Neunten« (*Musikverein)* und der »Missa solemnis« *(Sängerbund Frohsinn)* heraus (Leiter *Klietmann*).

Das *Wiener Tonkünstler-Orchester* hat unter *Konrath* die *Uraufführung* der 1. Sinfonie der Linzerin *Frida Kern* herausgebracht. Die Neurussen und Rich. Strauß hat sich die Dame als Vorbilder gewählt. Indische Priester- und Schlangenbeschwörer-Musik, tänzerisch, dann in schwülen Farbentönen. Die Steigerungen kosakenhaft, toll im Orchester tobend. Kern, obwohl keine Eigengängerin, bietet doch mehr als bloße Erstlingsversucharbeit.

Franz Gräflinger

MEXIKO (Stadt): Anläßlich der hundertsten Wiederkehr des Todestages Beethovens ist das Musikleben Mexikos aus seinem

Dornröschenschlaf erwacht. Aus allen größeren Städten des Innern kamen Nachrichten, daß der 26. März würdevoll mit Aufführungen von Werken Beethovens gefeiert worden ist. Die Hauptstadt leitete die Beethoven-Feiern mit der festlichen Enthüllung des von der Deutschen Kolonie dem mexikanischen Volk geschenkten Beethoven-Denkmals ein: In der »Musik« ist von diesem Denkmal öfters die Rede gewesen und sie hat auch einmal eine Abbildung veröffentlicht (Die Musik XVII/4), jedoch können Worte den überwältigenden Eindruck dieses Kunstwerkes nicht wiedergeben, zumal wenn man hier in Mexiko davor steht und sich vergewissert, daß auch das mexikanische Volk diesen großen Deutschen abgöttisch verehrt. Das Denkmal hat einen unvergleichlich schönen Standpunkt erhalten. Gegenüber dem Prachtbau des Nationaltheaters in der Hauptachse des Alamedaparks im Herzen der Stadt steht es am Ostende des Parks, umgeben von prächtigen Pergolen, die das ganze Jahr hindurch mit echt mexikanischer Blumenfülle über und über belaubt sind. Die Enthüllungsfeier fand am Sonntag, den 27. März statt und wurde zur Volkskundgebung. Umrahmt von musikalischen Darbietungen aus Werken des Meisters und dem Lied an die Freude aus der Neunten, gesungen von mexikanischen Chören in deutscher Sprache, wurden bedeutende Reden von seiten der Stifter des Denkmals und der mexikanischen Regierung gewechselt. Mexiko erblickt in diesem Denkmal ein neues Freundschaftsband zu Deutschland. Es folgten der eigentlichen Feier eine Unzahl von Solisten- und Orchesterkonzerten. Die bedeutendsten waren die vom *staatl. Konservatorium*, vom *deutschen Orchesterverein* und die von der *Orquesta Sinfonica Mexicana*, diese unter Leitung von *José Rocabruna*, der wohl der fähigste Dirigent der mexikanischen Republik ist. In seinen Konzerten führte er sämtliche Beethoven-Sinfonien mustergültig auf.

A. W. Luckhaus

NORDSCHLESWIG: Der vergangene Winter brachte einen wesentlichen Ausbau unserer musikalischen Organisationen: 8 Sinfoniekonzerte des Flensburger Orchesters unter der feinsinnigen und energischen Leitung *Kurt Barths*, wertvolle Kammermusikabende, Kirchenkonzerte, deren Programme in keiner Weise Zugeständnisse machen, sondern die stets nur das Beste unserer Chor- und Orgelliteratur (Scheidt, Schütz, Pachelbel, Händel, Bach, Reger) bringen. Als besonderes Ereignis muß der *Magdeburger Domchor* unter *Henking* mit dem Schleswiger Domorganisten *Erwin Zillinger* an der Orgel verzeichnet werden.

Alfred Huth

PARIS: *Straram* hat seine für dieses Jahr angesagten sechzehn Konzerte beendet. Er hatte sich angelegen sein lassen, nicht nur mit unveröffentlichten, sondern auch mit alten Werken, wie einer Fantasie des alten Purcell, bekanntzumachen und mit solchen, die in Frankreich nur selten gehört wurden, wie der 4. Sinfonie von Gustav Mahler, dieses von unserem Publikum entschieden ungerecht beurteilten Tondichters. Von Neuigkeiten brachte Straram ein Konzert von *Roussel* und eine eigenartige Komposition von *Benoist-Méchin* »L'Equateur«, das Bruchstück einer ausgedehnten Trilogie, die außerdem »Les Eloges de la Terre« und »Les Saisons« umfaßt. Aus diesem »Equateur«, einer »Kantate auf eine Kolonialausstellung«, hörte man übrigens nur das Finale mit Chor. Benoist-Méchin hat sein Werk Orlando di Lasso gewidmet, dessen Kunst er seine Kunst zu verschwägern sucht. Am vorletzten Abend wurde ein Violinkonzert von J. Ibert neben einer »Offrande à Siva« von Delvincourt und den »Foules« von Ferroud freudig aufgenommen. Im letzten Konzert brachte Straram den 47. Psalm von Florent Schmitt und die »Martyre de Saint-Sébastien« von Debussy zur Aufführung. Mozart wurde doppelt geehrt, einmal in der Opéra durch *Reynaldo Hahn*, der ein Konzert dirigierte, in dem *Lula Mysz-Gmeiner* mit mehreren Liedern und im Requiem starken Erfolg hatte, und zur selben Zeit im Saal Erard durch das *Rosé-Quartett*, das sein Programm mit Quintetten eröffnete, die in Paris noch niemals so zu Gehör kamen. — *Kussewitzkij* gibt wie in den Vorjahren wieder vier Konzerte im Théâtre des Champs Elysées. Bis jetzt hat er mit einer Suite in F von Roussel bekanntgemacht, ferner mit dem »Carneval d'Aix« von *Darius Milhaud* (mit dem Komponisten am Flügel), einer Ouvertüre von Prokofieff, einer Sinfonie von Tansman und einem Concertino von Fräulein G. Taillefer. *J. G. Prod'homme*

SALZBURG: Die Chorvereinigung »Salzburger Liedertafel«, die heuer das 80jährige Jubliäum ihres Bestandes feiert, stellt in den Mittelpunkt ihrer Festveranstaltungen die *Uraufführung* der großen Ostermesse *Josef Reiters*. Daß sie sich gerade das Werk eines

bodenständigen Künstlers, der sich speziell durch Bereicherung der Männerchorliteratur Verdienste erwarb, ausersehen hat, verdient Anerkennung. Die Messe Reiters, ein in behaglicher Breite und epischer Ausführlichkeit sich ergehendes Werk, verlegt das ganze Schwergewicht der Konzeption in den Vokalpart und verwendet das Orchester, das in der Besetzung das normale Durchschnittsmaß nicht erreicht, einzig dazu, die Vokalstimmen zu stützen. Der Instrumentalteil verzichtet so vor allem auf die selbständige Teilnahme an der kontrapunktischen Arbeit des Ganzen und tritt nur füllend und umspielend zu den Singstimmen hinzu. Die ganze Faktur des Werkes ist auf harmonische Wirkung berechnet, selbst da, wo sie sich noch so polyphon gebärdet. Auf diese Weise bleiben moderne Ausdrucksmittel vollkommen ausgeschaltet, und der Hörer kann sich des Eindrucks anachronistischer Wirkung nicht erwehren. Die Salzburger Liedertafel hat es sich sehr angelegen sein lassen, eine in jeder Hinsicht würdige Leistung herauszustellen. Mit Chor (Salzburger Liedertafel vereinigt mit dem Damensingverein Hummel) und Orchester war sorgfältig geprobt worden, ein anerkennenswertes Verdienst des Chormeisters *Ernst Sompek*. Von Solisten wirkten an Salzburger Kräften *Marie Gehmacher-Kohldorfer* (Sopran) und *Karl Groß* (Baß) mit. Dazu waren *Emilie Rutschka* (Alt) und *Hermann Gallos* (Tenor) aus Wien verpflichtet worden. Der Orgelpart lag in den bewährten Händen des Domorganisten *Franz Sauer*. *Roland Tenschert*

SCHWERIN: Im allgemeinen darf gesagt werden, daß man diesem hier Mitte Mai veranstalteten *Tonkünstlerfest* der neugegründeten Ortsgruppe des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler kein günstiges Prognostikon stellte; dabei hatte es jedoch einen schönen künstlerischen Erfolg zu verzeichnen und ist sogar vor dem üblichen Defizit bewahrt geblieben. Es begann mit einer Morgenfeier im Staatstheater, wo nach einer Ansprache von *Willibald Kaehler* das a-moll-Konzert für vier Klaviere von Bach zu ausgezeichnetem Vortrag gelangte. *Georg Schünemann*-Berlin hielt dann einen Vortrag über »Notwendigkeit und Ziel einer Musikerziehung«, worauf eine moderne Kammersinfonie für 13 Instrumente von *Alfred Kirchner* den Schluß der Vorfeier bildete. Nachmittags fand ein Konzert von 160 Schulkindern statt und abends in den Stadthallen eine *Kammermusik*, ausgeführt vom *Havemann-Quartett* und dem *Schweriner Streichquartett*. An den beiden folgenden Tagen gab es eine Meistersinger-Aufführung und ein Orchesterkonzert der *Staatstheaterkapelle* unter Leitung von *Willibald Kaehler* und *Walter Lutze*. *Paul Fr. Evers*

STOCKHOLM: Das *5. nordische Musikfest* hat hier vom 1. bis 8. Mai mit 4 Orchester-, 2 Kammermusikkonzerten und 4 Opernabenden stattgefunden. Das dänische Hauptprogramm brachte die »Sinfonia svastica« von *L. Glaß* und »Das Unauslöschliche« von *C. Nielsen*, beide Werke wurden schon früher, sogar auf Musikfesten, gehört. Von neuer Kammermusik gab man ein zeittypische Tendenzen vertretendes Streichquartett Nr. 3 von *K. Riisager*. Die übrigen Nationen hatten sich durch lange und aus Neuheiten bestehende Programme den Erfolg nicht so leicht gemacht. Das Wertvollste am *finnischen* Konzert war ein Sinfonie Nr. 3, A-dur, von *L. Madetoja*, die durch Echtheit und Gediegenheit auffällt, ferner eine besonders gegen den Schluß inspirierte Kantate von *Sibelius* »Gesang der Erde«. Sinfonische Gedichte boten *Aarre Merikanto* und *V. Raitio*, der erste reichlich ohrenverletzend mit seinem »Pan«, der zweite mehr zugänglich in seinem malenden »Nocturne«. Impressionistisch experimentierend auch *E. Fumhielm* in einer Exotika-Suite. Ferner sind zu nennen: lyrische Stücke von *S. Palmgren* und »Overtura sinfonica« von *R. Kajanus*, dem jugendlich-alten Dirigenten. Im Kammerkonzert weckten *J. Kilpinen* und *L. Ikonen* Aufmerksamkeit mit Liedern. *Norwegen* wurde am würdigsten vertreten durch Griegs Musik zu »Per Gynt«. Von lebenden, in größeren Formen schreibenden Komponisten erwies sich *J. Halvorsen* am lebendigsten mit einer Sinfonie c-moll, die in bekannten, aber noch fahrbaren Spuren frisch dahinwandelt. Zu erwähnen bleiben: ein Klavierkonzert von *E. Alnaes* als allzu einschmeichelnde Salonmusik und Sinfonische Gedichte »Frithjof« von *T. Voß* und »Der Wald« von *A. Kleven*, als trockene Programmusik eines abgestandenen Impressionismus. Von den Jüngeren fesselte am meisten *A. Hurum* mit »Fandango«, einem ausdrucks- und wirkungsvollen Gesang mit Orchester. Aus den Kammerkonzerten sind *D. Monrad-Johansen* und *M. Ulfstad* nennenswert, durch Lieder im altnorwegischen Ton.

Ein Klavierquintett von *H. Cleve* ist eine Mischung von Schumann- und Grieg-Stil.
Das Beste im *schwedischen* Konzert war *W. Stenhammars* Sinfonie in g-moll. Geist und Seele lösen sich nicht selten aus der intellektuellen Arbeit heraus. *U. Alfvén*, in erster Reihe Sinfoniker, war mit einer Ballade vertreten, »Ein Bote mit Blumen«, wesentlich gehoben durch den Vortrag *Forsells*. Mit einem spröden Violinkonzert wurde *der* schwedische Modernist *H. Rosenberg* vorgestellt; gleich dem Dänen *Riisager* gehorcht er der Zeitparole »linear« und »unsentimental«. Im klanglichen Kolorit liegt ein Vorzug vom »Hohen Lied« für Soli, Chor und Orchester von *N. Berg*.
Das Kgl. Theater brachte »Oesterbottner« von *Madetoja*, »Adils und Elisio« von dem Schweden *Peterson-Berger*, die dänischen Opern »Der königliche Gast« (*Börresen*) und »Leonora Christina« (*S. Salomon*), die letzte schauspielerisch hervorragend dargestellt von dänischen Künstlern.

Hermann Glimstedt

WÜRZBURG: Mozarts anmutig-heitere liebenswürdig-geniale Musik steht in einer wundervollen Einheit zu dem Begriff architektonischer Intimität, die das Würzburger Residenzschloß bildhaft und akustisch auszeichnet. So hat auch in diesem Jahre unter der Gesamtleitung von *Hermann Zilcher* das *6. Würzburger Mozart-Fest* den erfreulichen Verlauf eines musikalischen Ereignisses genommen. Zwei Orchesterabende, zwei Kammermusikabende, eine Nachtmusik. Solisten waren: *Irene Eden* und *Marianne Rau-Hoeglauer*. Der Vortrag der Sinfonien in G-, D- und Es-dur offenbarte die zwingende künstlerische Intuition und den bewundernswerten Formensinn Zilchers. Seine Stabführung zu erleben, im A-dur-Werk Mozarts dem Pianisten Zilcher, dem Künstler romantischer Sehnsucht, zu lauschen, gehörte auch in diesem Jahre mit zum Schönsten, was das Würzburger Mozart-Fest gestaltet hat. Möge das Würzburger Mozart-Fest immer mehr den Sinn für die Schönheiten genialer Kammerkonzerte wecken und fördern. *Wolfgang A. Salm*

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Bergedorf bei Hamburg betrachtet sich als die Geburtsstätte der Händel-Bewegung unserer Tage. Hier lebte Friedrich Chrysander, auf dessen gelehrter Vorarbeit die Händel-Renaissance fußt. Der Entwurf zu dem Festspielhaus für die Aufführungen Händelscher Werke ist für alle Formen des Händelschen Lebenswerkes unter Berücksichtigung der neuesten Erfahrungen ausgearbeitet.
Um in erster Linie den unbedingt nötigen intimen Eindruck des »Kammerstils« zu wahren, ist der Hauptsaal nur für 1200 Zuhörer berechnet. Und da keine Galerien beabsichtigt sind, werden die Sitze ansteigend angeordnet. Das Podium soll Raum für mindestens 300 Mitwirkende bieten. Im Hintergrund wird in halber Höhe die Orgel eingebaut, davor eine Galerie für Hilfschöre. Der Orgeltisch selbst ist beweglich gedacht zur Verwendung an beliebigem Platz. Hierdurch sind die Bedingungen für rein konzertante Aufführungen erfüllt.
Für halbszenische Aufführungen treten wesentliche Änderungen ein: Das Konzertpodium kann in eine Bühne mit Proszenium, seitlich sich öffnendem Vorhang, Oberbeleuchtung und allem Zubehör verwandelt werden. Der epische Teil, Singchöre und Orchester, ist vor der Bühne angeordnet, und zwar versenkt, also dem Zuhörer unsichtbar, ähnlich wie das Orchester in Bayreuth. Dadurch wird die Aufmerksamkeit des Hörers nicht abgelenkt zwischen Oben und Unten; er kann sich mit vollem Genuß dem epischen Teil hingeben, ohne durch Äußerlichkeiten beeinflußt zu werden. Für die Händel-Oper gelten die gleichen Bedingungen, nur mit dem Unterschied, daß hier das Orchester sichtbar oder unsichtbar angeordnet werden kann. Das Gebäude enthält ferner einen kleineren Saal für Vorträge und musikalische Aufführungen kleineren Stils, einen Übungssaal und sonstige Betriebsräume.
Um die zur Errichtung des Festspielhauses erforderlichen 800 000 Mk. möglichst schnell zusammenzubringen, wird darauf gerechnet, daß jeder musikliebende Deutsche sein Scherflein beiträgt. Trotz der schwierigen Zeiten gilt es, durch ein kleines Opfer eine große deutsche kulturelle Tat zu verwirklichen! Annahmestellen für das Händel-Festspielhaus in Bergedorf sind alle Filialen der Deutschen Bank, sowie das Postscheckamt Hamburg unter Nr. 14 365.

NEUE OPERN

Ildebrando Pizzetti hat eine neue Oper »Fra Gherardo« beendet, die an der *Mailänder Scala* zur *Uraufführung* gelangen soll.

OPERNSPIELPLAN

BERLIN: *Otto Klemperer* hat *Strawinskijs* letztes Bühnenwerk »Ödipus Rex« zur *deutschen Uraufführung* für die *Kroll-Oper* erworben. Gleichzeitig damit wird Strawinskijs einaktige Oper »Mavra« zur Erstaufführung gelangen.

BRAUNSCHWEIG: *Landestheater*. Die *Oper* bringt folgende Werke als *Erstaufführungen*: *Graener*: »Hanneles Himmelfahrt«, *Křenek*: »Jonny spielt auf«, *Schillings:* »Der Pfeifertag«, *Busonis:* »Arlecchino«, *Korngold:* »Das Wunder der Heliane«, *Strauß:* »Elektra« (bzw. »Die ägyptische Helena«), *Schreker:* »Die Gezeichneten«, *Sommer:* »Saint Foix«. An *Uraufführungen* sind in Aussicht genommen: *Scholz:* »Don Diego« und *Händel:* »König Porus« (Bearbeitung Prof. *Dütschke*). Die Pflege der dramatischen Kleinkunst in Morgenfeiern und Kammerspielabenden im Schloß wird fortgesetzt.

DRESDEN: *Richard Strauß* hat sich entschlossen, seine neue zweiaktige Oper »Die ägyptische Helena« der *Staatsoper* zur *Uraufführung* zu überlassen. Das Werk wird voraussichtlich in der zweiten Hälfte der kommenden Spielzeit herausgebracht.

NEUYORK: *Ernst Křeneks* »Jonny spielt auf« wurde von der *Metropolitan Opera* zur Aufführung angenommen.

KONZERTE

FLENSBURG: In der letzten Spielzeit fand unter Leitung von *Kurt Barth* die Erstaufführung der Orchestersuite op. 22 von *Alfred Huth* statt.

GREIFSWALD: Eine *Beethoven-Feier (Vorpommersches Musikfest)* hat hier am 21.—23. Mai stattgefunden. An zwei Abenden spielte das *Berliner Staatsorchester* unter *Erich Kleiber* die Fünfte und Eroica, die Ouvertüren Leonore III und »Weihe des Hauses«. Solisten waren *Rudolf Schmidt* (Berlin), der das Es-dur-Klavierkonzert vortrug, und *Gustav Havemann*, der für seine wundervolle Wiedergabe des Violinkonzertes, wie Kleiber und das prachtvoll spielende Orchester begeistert gefeiert wurde. Höhepunkt der vorausgegangenen Kammermusikkonzerte, die die Kreutzer-Sonate, Waldstein-Sonate, das Geistertrio und Septett brachten, war das a-moll-Quartett, von *Havemann* und seinen Quartettgenossen hervorragend schön gespielt.

M.-GLADBACH: Der *Städtische Gesangverein Cäcilia* veranstaltet im November anläßlich seines 75jährigen Bestehens im Verein mit dem *Städt. Orchester*, das sein 25. Jubiläum feiert, ein zweitägiges *Musikfest* unter Leitung von *Hans Gelbke.*

REGENSBURG: In einem Konzert des *»Singverein Regensburg«* kamen unter Leitung von *Ulrich Herzog* Chöre von *H. K. Schmid* zur *Erst-* bzw. *Uraufführung*. Den großen Erfolg ersang sich der Singverein an diesem Abend mit den Reiterliedern op. 67 von J. Haas.

* * *

Musik und Landschaft festlich miteinander zu verbinden, war der Sinn einer »Mozart-Woche«, die auf *Schloß Elmau* in den Pfingsttagen abgehalten wurde.

TAGESCHRONIK

Der *Bund deutscher Musikerzieher*, Berlin, faßte auf seinem Kongreß für Schulmusik eine Entschließung, in der er sich auf den Boden der Grundgedanken einer Schulreform stellt, wie sie vom preußischen Ministerium in die Wege geleitet wurde. In der Resolution wird die Forderung der Vermehrung der Stundenzahl für den Musikunterricht aufgestellt mit den Worten: »Die deutsche Musikkultur wird zusammenbrechen, wenn der Schulmusik nicht durchgreifend dadurch geholfen wird, daß in erster Linie ihr in der Stundenzahl der Raum gewährt wird, der ihrer Bedeutung im Gesamtgefüge unserer deutschen Kultur zukommt.«

Die *Musiksektion des Allgem. deutsch. Lehrerinnen-Vereins e. V.* hatte auf der Pfingsttagung in *Stettin* neben den üblichen vereinstechnischen Angelegenheiten wie Jahresbericht, Neuwahlen u. a. die Sonderaufgaben, in einem öffentlichen Vortrag und einer Mitgliederversammlung die Neuforderung der *heutigen Musikerziehung* hervortreten zu lassen. Die Referate lagen in den Händen von Dr. *Elisabeth Noack* (Schneidemühl) und *Anna Epping* (Berlin). Das Thema: Gehörbildung und rhythmische Erziehung als Vorbereitung

und Stütze des Instrumentalunterrichts wurde von beiden Rednerinnen in ihrer methodischen Sonderart am lebenden Beispiel, 10—12jährigen Schülerinnen, demonstriert. — In Werken von Halm, Joede, Woehl und Frieda Loebensteins »Erster Klavierunterricht«, ist die Forderung des Hörenkönnens vor Beginn des Instrumentalunterrichts auf verschiedenen Wegen immer wieder gezeigt, und wenn heute, vorbereitet und unterstützt, diese Forderung durch die Gehörbildungsmethoden, im besonderen der Tonika Do-Lehre und der rhythmischen Erziehung der Dalcroze-Lehre, zur allgemeinen methodischen Grundlage jeglichen Musikunterrichts sich durchsetzen zu sollen scheint, um damit endlich allem »Abrichten« und »Mechanischem« den Boden abzugraben, so ist wohl kaum ein Thema geeigneter, allgemein interessiert, angehört zu werden. Die Bildungsschicht wird breiter und die Sehnsucht, den Musiker wieder auf die Höhe zu bringen, wie er im 17. Jahrhundert stand, da Transponieren, Modulieren, Improvisieren jeder beherrschte, wird hoffnungsfreudig zur Wirklichkeitsformung von neuem angestrebt. Der durchdachteste, der stets wache, anregende Unterricht wird bei aller stofflichen Beherrschung, der Erziehung zum Hören und der Selbstbetätigung des Schülers als Ziel jeder rechten Musikpädagogik: die Vertiefung in das Kunstwerk, die Ehrfurcht vor dem großen gottbegnadeten Schaffen!

In einem weiteren Vortrag versuchte Dr. *Maren Therese Schmücker* (Berlin) ihr Thema: »Neue Unterrichtsliteratur« in erschöpfendem Gang durch alle Zeitstile, an Beispielen von Purcell, Buxtehude, Lasso, Schütz, und neueren: Jos. Haas, Schönberg, Hindemith, Casella, Strawinskij, Křenek u. a. diesen neuen Stil begreiflich zu machen, prophezeite dem Jazz als Tanzausdruck der Zeit, die gesellschaftliche Einordnung, also das gleiche Schicksal wie es der Walzer vor 100 Jahren an sich erlebte. In vielerlei Formen umrahmte die Musik die große Tagung. *M. K.*

Die *Berliner Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* hat in ihrer Generalversammlung Neuwahlen des Vorstandes vorgenommen. Dieser setzt sich jetzt zusammen wie folgt: Vorsitzender: Professor Artur Schnabel; stellvertr. Vorsitzender: Max Butting; Schriftführer: Hanns Gutmann; Schatzmeister: Direktor Ludwig Berliner; Beisitzer: Rechtsanwalt Ernst Henschel; Arbeitsausschuß: Paul Höffer, Karol Rathaus, Wladimir Vogel.

Am 12. und 13. Juni hat in *Krefeld* eine außerordentliche Mitgliederversammlung des *Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter e. V.* stattgefunden. Dabei ist eine neue Satzung beschlossen worden. Sobald sie vom Registerrichter genehmigt sein wird, soll sie gedruckt und den Mitgliedern übersandt werden. Bis dahin wird von einer ausführlichen Bekanntgabe Abstand genommen. Mitgeteilt sei hier, daß nach den neuen Beschlüssen der Verwaltungsausschuß durch einen Vorstand ersetzt wird, der folgendermaßen zusammengesetzt ist: Vorsitzender: Dr. *Wilhelm Furtwängler*; geschäftsführender Vorsitzender: Dr. *Rudolf Cahn-Speyer*; Beisitzer: Generalmusikdirektor Professor *Hermann Abendroth*, Professor Dr. *Siegmund v. Hausegger* und Generalmusikdirektor Professor Dr. *Peter Raabe.*

Deutsche Volksliederspende. In Verbindung mit der Bayerischen Landesstelle für gemeinnützige Kunstpflege in München und dem Musikverlag Ed. Bote & Bock in Berlin veranstaltet Dr. *Erich Fischer* (der Herausgeber der Musikalischen Komödien) eine Deutsche Volksliederspende, die den Zweck verfolgt, aus allen Kreisen des deutschen Volkes neue Melodien mit neuen oder alten Texten zu sammeln. Die Einsendungen werden in möglichst großer Anzahl in »Wahlheften« veröffentlicht. Das abzugebende Urteil der Bezieher dieser Hefte wird bestimmen, welche Lieder in die »Sammelhefte« (gegen ein Honorar von je 100 Mk.) aufzunehmen sind. Nähere Auskunft erteilt Dr. Erich Fischer, München, Bavariaring 16.

Die von der Cembalistin *Wanda Landowska* in St. Leu-la-Forêt eingerichteten Kurse über Stil und Vortrag der alten Musik, worüber in Heft XIX/8 der »Musik« berichtet wurde, sind bis zum 23. September d. J. verlängert worden.

Die seit längerer Zeit zwischen den großen europäischen und amerikanischen Konzertmanagern schwebenden Verhandlungen, eine Basis für die einheitliche Regelung ihrer Interessen zu finden, haben jetzt zu einem positiven Resultat geführt. Auf einer Konferenz, die unlängst in *Neuyork* stattfand, wurde *über die wichtigsten Probleme des internationalen Konzertlebens eine vollkommene Einigung erzielt,* so daß die von allen Beteiligten angestrebte Interessengemeinschaft zum Abschluß gebracht werden konnte. Die Mitglieder der neuen Arbeitsgemeinschaft setzen sich vor allem zum Ziel, die hervorragendsten Künstler der einzelnen Länder untereinander auszutauschen und diesen internationalen Aus-

tausch durch eine planmäßige Organisation zu fördern. Diese Organisation wird sich über alle Staaten der Erde erstrecken. Die konzertierenden Künstler werden daher in Zukunft in der Lage sein, Verträge für alle Kulturländer mit einer einzigen Stelle abzuschließen und die ökonomisch beste Durchführung ihrer Konzertreisen von einer Zentralstelle bearbeiten zu lassen. Die neue Arbeitsgemeinschaft wird in Amerika durch *Arthur Judson*, den Manager der größten amerikanischen Orchester, vertreten. Die europäischen Repräsentanten sind: *Lionel Powel & Holt* in London, *Sam Bottenheim*, der Sekretär des Concertgebouw-Orchesters in Amsterdam, und die Konzertdirektion *Wolff & Sachs* in Berlin.

Walther Vetter hat sich an der Universität *Breslau* als Privatdozent für Musikwissenschaft habilitiert. Die Themen seiner Probe- bzw. Antrittsvorlesung lauteten: »Der humanistische Bildungsgedanke und die Musikwissenschaft« und »Entwicklungsgeschichtliche Wege zu Mozart und Gluck«.

In *Prag* ist eine *Tschecho-slowakische Musikwissenschaftliche Gesellschaft* gegründet worden, die vom Herbst ab eine Zeitschrift für slawische Musikwissenschaft herauszugeben beabsichtigt.

In der Zeit vom *7. bis 9. August* wird in *Frankfurt a. M.* ein *schwedisches Musikfest* stattfinden.

Die Fünfzigjahrfeier der Akademie von Santa Cecilia. In *Rom* hat unlängst das jüngste der großen italienischen Konservatorien sein 50-jähriges Bestehen gefeiert. Im Kirchenstaat bestand kein Interesse für systematische Pflege der weltlichen Musik, und so fand 1870 das Königreich Italien in Rom kein Konservatorium im modernen Sinne des Wortes vor. Zwei hervorragende Musiker, Giovanni Sgambati und Ettore Pinelli, vermochten ihre Schülerin, die Kronprinzessin Margherita, für die Frage zu interessieren, und so konnte 1877 unter ihrem Protektorat die Musikakademie von Santa Cecilia eröffnet werden. Damit setzten auch die regelmäßigen Orchesterkonzerte im Saal der Akademie ein, bis dieser sich als zu klein erwies. Der letzte ausländische Dirigent, der energisch auf diesen Mangel aufmerksam machte, war 1905 Gustav Mahler, und so wurde der Riesenraum des Augusteo für die Orchesterkonzerte gewonnen und der Akademiesaal der Kammermusik vorbehalten. Das Konservatorium hat natürlich inzwischen die erste Generation seiner Leiter und Lehrer, die Marchetti, Falchi, Sgambati, Pinelli, Monachesi, durch den Tod verloren, aber unter dem nunmehr dreißigjährigen Präsidium des Senators Grafen *di San Martino* seinen Rang vollauf behauptet. *Maximilian Claar*

Der Komponist *Ewald Sträßer*, Professor an der württembergischen Hochschule für Musik in Stuttgart, konnte am 27. Juni die Feier seines *60. Geburtstages* begehen.

In *Hann. Münden* wurde *Gustav Pressel*, dem Komponisten des Liedes »An der Weser«, anläßlich seines 100. Geburtstages ein *Denkmal* errichtet.

Vom Eisenacher Stadtrat ist endgültig die *Schließung des Eisenacher Stadttheaters* bestimmt worden, da das Theater sich in ungünstiger Finanzlage befindet. Es soll nur für Gastspiele bereitgehalten werden, für welche die Stadt einen Zuschuß zur Verfügung stellt.

Erich Kleiber wurde auf weitere fünf Jahre der *Berliner Staatsoper* verpflichtet. — *Bruno Ilz* (Gera) ist zum *Generalintendanten* der *Vereinigten Stadttheater Düsseldorf* ernannt worden. — Zu *musikalischen Oberleitern* wurden gewählt: *Paul Pella* (Dortmund) an das *Stadttheater Aachen*, Kapellmeister *Schmitz* (Dessau) an das *Stadttheater Trier*. — *Berthold Goldschmidt* wurde als *Kapellmeister* an das *Hessische Landestheater Darmstadt* berufen.

Der Direktor der Akademie für Kirchen- und Schulmusik Professor Dr. *Karl Thiel* tritt demnächst infolge der Erreichung der Altersgrenze in den Ruhestand. — Dr. *v. Alpenburg* (Innsbruck) ist zum städtischen Musikdirektor in *Münster i. W.* ernannt worden und *Stefan Temesvary* zum Musikdirektor an der *hessischen Landesuniversität in Gießen*. — *Maximilian Moris* wird ab 1. September dramatischer Leiter der Opernschule des *Berliner Sternschen Konservatoriums* und *Francillo Kaufmann* ist dem gleichen Institut als Lehrerin für das Gesangsfach verpflichtet worden.

TODESNACHRICHTEN

PARIS: Hier starb einer der bedeutendsten amerikanischen Vorkämpfer für europäische Musik *Friedrich Schwab*. Vor allem hat er die Werke Richard Wagners und später auch Johannes Brahms' in die künstlerische Welt Amerikas eingeführt und in zahlreichen Aufsätzen die Sache von Wagner und Brahms bis zu seinem Tode vertreten.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Bernard, Jeanne: Evocations orientales. Hayet, Paris.

Bonincontro, G.: Ballet d'Isis. Evette, Paris.

Duhamel, M.: Deux séries de quatre Incidentaux sur un même thème. Leduc, Paris.

Flament, E.: Quatre morceaux symphon. sur un même thème. Leduc, Paris.

Fourdrain, Félix: Lutèce, poème symphon. Salabert, Paris.

Henning, Max: op. 28 Sinfon. Suite. Friede, Berlin.

Pick-Mangiagalli, Riccardo: Piccola Suite. Ricordi, Milano.

Respighi, O.: Vetrate di chiesa. 4 Impressioni. I. La Fuga in Egitto. II. San Michele Archangelo. III. Il Mattutino di S. Chiara. IV. San Gregorio Magno. Ricordi, Milano.

b) Kammermusik

Bach, Joh. Christian: op. 14 Sonaten f. Pfte. u. Fl. od. V., hrsg. v. Alb. Küster. Nr. 1 (D) u. 2 (G).

Bach, Joh. Ernst: Sonate Nr. 1 (D) f. V. u. Pfte Nagel, Hannover.

Blanc de Fontbelle, C.: 1. Quatuor. Senart, Paris.

Caja, Alfonso: Quartetto p. archi. Senart, Paris.

Goeyens, Fernand: Fantaisie p. V. et Piano. Lemoine, Paris.

Ibert, Jacques: Jeux. Sonatine p. V. et Piano. Leduc, Paris.

Servoz, H.: Sonate p. V. et Piano. Senart, Paris.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Agnew, Roy E.: Fantasie Sonata f. Pfte. Augener, London.

Autenrieth-Schleußner, H.: Das neue Klavierbuch. Eine Sammlung von Klavierstücken zeitgenöss. Komponisten. Bd. 1, 2. Schott, Mainz.

Barblan, Otto: op. 24 Variationen über BACH f. Org. Hug, Leipzig.

Baumann, Otto A. (Würzburg): 4. Sonate (a); 3 Stücke; Improvisation u. Fuge (E); Präludium u. Fuge (h); Fantasie u. Fuge (d) f. Klav. noch ungedruckt.

Bella, Rudolf: op. 35 Vier kleine Stücke f. Pfte. Weinberger, Wien.

Bracony, Alberto: op. 27 Mandolin-Etüden-Schule. Benjamin, Leipzig.

Bonvin, Ludwig: op. 140 56 Stücke f. Harm. od. Orgel zum kirchl. Gebrauch. Böhm & Sohn, Augsburg.

Delmas, Marc: Deux Bagatelles p. Piano. Gallet, Paris.

Emmerz, Geo: op. 10 Vier Festpräludien f. Org. Böhm & Sohn, Augsburg.

Enthoven, Emile: op. 15a Tchnaton-Suite f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Fairchild, Blair: Jeux au soleil p. Piano. Durand, Paris.

—: Some Indian songs and dances f. Piano. Schott, Mainz.

Findeisen, Th. A.: op. 25 II. Konzert f. Kontrabaß. C. F. Schmidt, Heilbronn.

Finke, Fidelio F.: 10 Kinderstücke f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Friedl, Franz: 24 Spezialstudien (Virtuosenstudien) f. Viol. Birnbach, Berlin.

Gifford, Alex. M.: Technical Studies f. the Viol. Augener, London.

Gronau, Daniel Magnus: Vier Choralvariationen f. Org. (hrsg. v. G. Frotscher). Bärenreiter-Verlag, Augsburg.

Haas, Jos.: op. 70a Märchentänze. Eine Suite f. Pfte. (aus dem Weihnachtsmärchen Die Bergkönigin). Böhm & Sohn, Augsburg.

Hennessy, Swan: A la manière de ... 18 Pastiches p. Piano. Eschig, Paris.

Huber-Andernach, Th.: Das Münchner Glockenspiel auf dem Rathausturm. Ein musikal. Scherz f. Pfte. Hieber, München.

Hülsen, Ernst: Schule f. d. ges. Schlagzeug im regulären und modernen Jazz-Orch. Hofmeister, Leipzig.

Jeanjean, Paul: Vade-Mecum du clarinettiste. Six études speciales pour l'assouplissement rapide des doigts et de la langue. Leduc, Paris.

Jirak, K. B.: op. 30 Sonate f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Kalomiris, Manolis: Deux Rapsodies p. Piano. Heugel, Paris.

Kreisler, Fritz: Altdeutsches Schäfer-Madrigal — Zigeuner-Capriccio f. V. u. Pfte. Schott, Mainz.

Kröger, Willi: op. 6 31 Variationen üb. ein Thema v. Händel f. Pfte. Kröger, Kiel.

Landmann, Arno: op. 13 Choralphantasie f. Orgel mit Frauenchor ad lib. Simrock, Berlin.

Larmanjet, Jacques: Divertissement p. Piano. Heugel, Paris.

Marteau, Henri: op. 19 Tonleiterstudien f. Viol. Simrock, Berlin.

—: op. 35 Sonata fantastica p. il Viol. solo. Steingräber, Leipzig.

Meimeister, Julieff: La prière à Bouddha p. Piano. Senart, Paris.

Migot, Georges: Préludes p. Piano. Lemoine, Paris.

Mille, Karl: Andante religioso f. Ob. u. Org. Merseburger, Leipzig.
Pick-Mangiagalli, Riccardo: op. 33 Deux Lunaires p. Piano. Ricordi, Milano.
Reed, W. H.: Rhapsody f. Viola and Orch. (Pfte.). Augener, London.
Röntgen, Julius: op. 81 Holländisches Volksleben. Klavierstücke. Rahter, Leipzig.
Ropartz, J. Guy: Romanza et Scherzino p. Viol. av. accomp. de Piano. Durand, Paris.
Seeboeck, F. W.: op. 5 Three Pieces f. Pfte.; op. 95 Sechs charakteristische Studien f. Pfte. Aichwalder, Wien.
Taeye, Alex. de: Caprice romantique. Scherzo con brio p. Piano. Choudens, Paris.
Taube, Werner: Der Lautenschüler. Merseburger, Leipzig.
Trebinskiy, Arkady: Trois danses de trois siècles p. Piano. Heugel, Paris.
Unger, Hermann: op. 47 Idylle f. V. u. Pfte. Volksver.-Verl., M.-Gladbach.
Vivaldi, Ant.: Concert (C) f. Viol. hrsg. v. Fritz Kreisler. Schott, Mainz.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern und Ballette

Casadesus, Henri: Cotillon III, opera-bouffe. Choudens Paris.
Gaubert, Philippe: Naïla. Conte oriental en 3 actes. Heugel, Paris.
Haas, Jos.: op. 70 Die Bergkönigin. Weihnachtsmärchen in 3 Akten v. Franz. Rodenstock. Böhm & Sohn, Augsburg.
Haydn, Jos.: Das Ochsenmenuett. Singspiel in 1 Akt zusammengest. v. J. X. v. Seyfried. Neubearb. v. G. Droescher. Schott, Mainz.
Jonas, E.: Miss Robinson. Opera comique en un acte. Lemoine, Paris.
Legouix, J. E.: Quinolette. Opéra com. en un acte. Lemoine, Paris.
Pereira, Elpidio: Les Pommes du voisin. Ballet en 2 actes. Hayet, Paris.
Pons, Ch.: Madame Récamier, épisode lyr. en un acte. Choudens, Paris.

b) Sonstige Gesangsmusik

Algazi, L.: Trois chants hébraïques traditionnels p. une voix et Piano. Eschig, Paris.
Alpers, Paul: Hannoversche Volkslieder mit Bildern und Weisen nebst Lautensatz. Diesterweg, Frankfurt a. M.
Ambrosius, Hermann: op. 18 Faust f. Solost., gem. Chor u. Orch. Kahnt, Leipzig.
Baußnern, Waldemar v.: Jesus und Maria. Eine Hymne im Stil der alten Meister f. gem. Chor. u. Alt-Solo. Bisping, Münster.
Bella, Rudolf: op. 29 Herbstandacht. 5 Gedichte; op. 32 Drei Lieder; op. 34 Herz vergiß! Drei Gedichte. F. Singst. m. Pfte. Weinberger, Wien.
Casadesus, Henri: Mon cœur rossignolant p. une voix et Piano. Choudens, Paris.
Diebold, Joh.: op. 121 Messe f. gem. Chor. Böhm & Sohn, Augsburg.
Dost, Walter: op. 56 Die Hütte. Ein Stimmungsbild f. Männerchor m. Pfte. Hochstein, Heidelberg.
Ebbecke, Hans, Dr.: 12 Lieder aus meinen Vortragsfolgen, mit 6saitig. Laute. Hochstein, Heidelberg.
Haas, Jos.: op. 52 Lieder des Glücks. Ausg. f. mittl. St. Schott, Mainz.
Haug, Gust.: op. 82 Werden. Ein Lebensgesang nach Worten verschied. Dichter f. Ten.-Solo, Männerchor u. Orch. Leuckart, Leipzig.
Hiller, Hans: op. 25 Wer unter dem Schirm des Höchsten sitzet (Psalm 91) f. gem. Chor a capp. od. m. Org. od. m. Fl., Ob., Streichorch. u. Org. Leuckart, Leipzig.
Jürgens, Emil: op. 7 Drei Lieder nach Gedichten W. Raabes m. Pfte. Bauer, Braunschweig.
Kießig, Geo: op. 44 Rewelge f. Männerchor. Eulenburg, Leipzig.
Köhler, Karl: Volkslieder von der Mosel und Saar. Diesterweg, Frankfurt a. M.
Kromolicki, Josef: op. 10 Vier Marienlieder f. gem. Chor. Böhm & Sohn, Augsburg.
Lendvai, Erwin: Frohgesang. Deutsche Volkslieder aus 6 Jahrhunderten in Form von Variationen f. Männerchor. Schott, Mainz.
Mendelssohn, Arnold: Komm heiliger Geist. Choralmotette f. gem. Chor. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Moldenhauer, Walter: op. 10 Altdeutsches Hochzeitslied f. Männerchor m. Hörnern u. Pauken. Hochstein, Heidelberg.
Panizza, E.: Guitare (V. Hugo) p. MS. ou Bar. et Piano. Ricordi, Milano.
Pannwitz, Rudolf: op. 1 Goethe-Gesänge. Pannwitz-Feldafing, München.

III. BÜCHER

Blensdorf, Otto: Rhythmik, Gehörsbildung und Improvisation im Violinunterricht. Blensdorf, Jena.
Bumcke, Gust.: Harmonielehre. Merseburger, Leipzig.
Engel, Hans: Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt. Mit einem Notenanhang. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Klose, Friedrich: Meine Lehrjahre bei Bruckner. Erinnerungen und Betrachtungen. Bosse, Regensburg.
Wirth, Julia, geb. Stockhausen: Julius Stockhausen der Sänger des deutschen Liedes. Englert & Schlosser, Frankfurt a. M.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

KURT THOMAS

VON

HANS KUZNITZKY-BERLIN
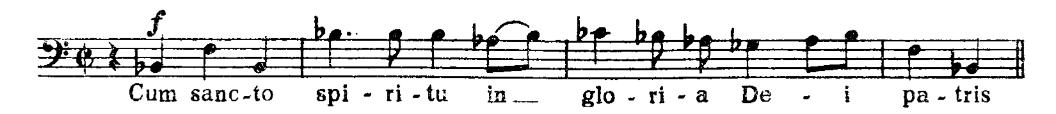
Echte Kirchenmusik hat immer ihren Ursprung in einer unmittelbaren geistlich-menschlichen Bindung des Komponisten. (»Geistlich« hier im Sinne der Schrift gebraucht, d. h. »im Geiste«.) Der Grad der geistlichen Affinität zu diesem Komplex ergibt das Maß dieser Bindung, die in einer — ob mit Recht oder Unrecht stehe dahin — im wesentlichen unkirchlich gerichteten Zeit wie der unseren aus Zufälligkeiten und vereinzelten Grenzfällen sich zusammenfügt.

Der am 25. Mai 1904 zu Tönning in Schleswig geborene *Kurt Thomas* hat mit seinem Erstlingswerk, einer a cappella-Messe, das Walten dieser Bindung zur Evidenz erwiesen. Fünf Werke von ihm liegen bisher im Druck vor:*) Diese Messe, eine Sonate in e-moll für Violine und Klavier, ein Trio in d-moll für Violine, Violoncell und Klavier, der 137. Psalm für zwei a cappella-Chöre und endlich eine Passionsmusik nach dem Evangelisten Markus.

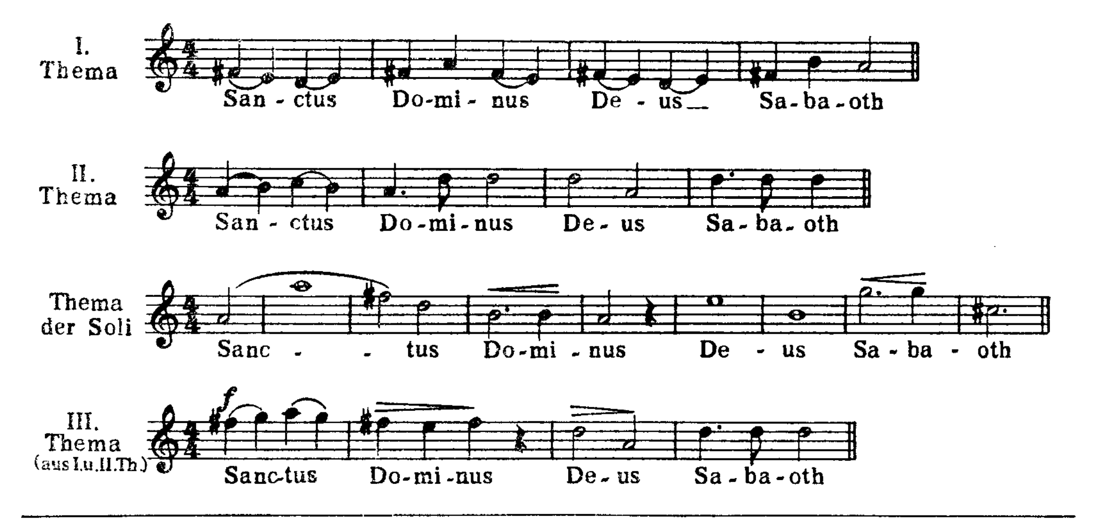
Die beiden Kammermusikwerke bedeuten durch ihre formal reifere Gesamthaltung einen technischen Fortschritt gegenüber der Messe; ihre Existenz stellt jedoch nicht entfernt die organisch bedingte Notwendigkeit dar, von der diese Messe zeugt. Und da der folgende Psalm wiederum unverkennbar unter dem Gesetze dieser Notwendigkeit steht und zudem formal auf steigendem Aste, so dürfen wir mit einigem Recht die »musikalische«, d. h. »Musik enthaltende« Erscheinung Kurt Thomas' als Exponenten zeitgenössischer Kirchenmusik begreifen. Die Fäden, die zu der feinen, nicht expansionsfähigen Satzkunst eines Arnold Mendelssohn führen, der auch unmittelbar als Lehrer auf Thomas einzuwirken vermochte und dem auch der 137. Psalm gewidmet ist, sind nicht zu verkennen. Im übrigen platzt Thomas in erquickend naiver Unbekümmertheit mit seiner Messe op. 1 in seinen Schaffensprozeß hinein, vermengt die heterogensten überkommenen Stilmomente ineinander, tobt sich auf der anderen Seite in Ganztonleitern, Oktavverdopplungen, Querständen aus und trägt durch sehr scharfe Dur-moll-Scheidung und durch das Vorherrschen von liedartigen, in sich abgeschlossenen melodischen Gebilden wiederum ein Moment der Verbürgerlichung in sein Werk, wie es dem Bestande der liturgischen Unbedingtheit des Messewunders nichts

*) Sämtlich bei Breitkopf & Härtel.

weniger als zuträglich ist.*) — Dennoch spürt man: es gibt kein rechtes Loskommen von dieser Messe mehr. Wo Stilübereinstimmungen sich ergeben, wird ihnen eine freie Weiterbildung abgewonnen, so etwa die durch scharfe Klangalteration bewirkten Klageakzente des »passus et sepultus est« und das starre Schrittmotiv des »crucifixus«, deren Sinn aus Bachs Vorbild gewonnen ist. Daneben stehen jedoch Eingebungen wie das herbe Fugato:



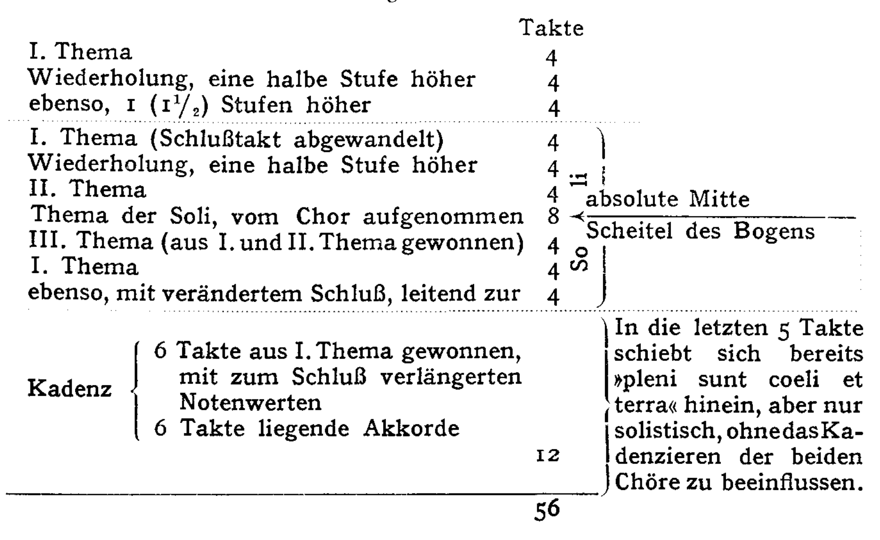
und das »Sanctus«, das in Anlage und Durchführung ein abgeschlossenes Ganzes innerhalb der Messe darstellt. Deshalb sei hier auch sein genauer Bauplan mitgeteilt, dessen strenge Symmetrie sich beim Studium der Partitur zwangsläufig ergibt. Da der Sinn für die architektonische Gesetzmäßigkeit solcher Formgebung und ihren kausalen Zusammenhang mit der Fülle der schöpferischen Gesichte wieder wach zu werden beginnt, ist die Hervorhebung dieser Tatsache um so wesentlicher, als sie einerseits bei Vorhandensein einer planvollen Absicht die meisterhaft-ungezwungene Formbeherrschung des Komponisten in das hellste Licht setzt und andernfalls den eklatanten Nachweis der Zusammenhänge zwischen Schöpferdrang und immanentem Formsinn und Formwillen auch für Kurt Thomas liefert.



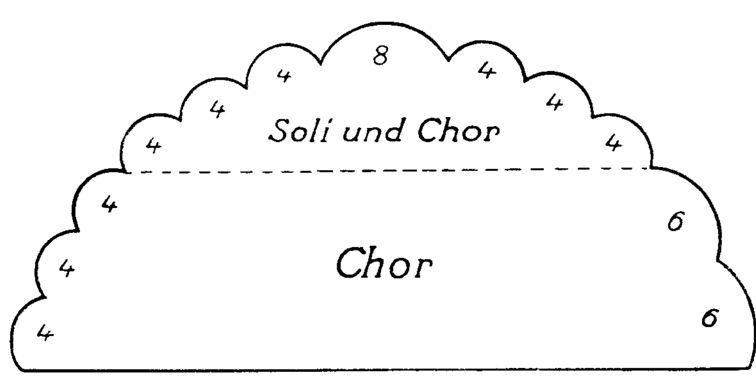
*) Vgl. Josef Müller-Blattau: Zwei Variationen zum Thema Bach. (Die Singgemeinde, 3. Jahrg., Heft 5.) — Es werden hier Stilparallelen aufgezeigt, die im Chorsatz das Liedmäßige als Grundlage durchschimmern lassen. Diese »natürliche« Sphäre — im Gegensatz zur linear-polyphonen — (Spitta II, 377), wie sie hier für die Matthäus-Passion bloßgelegt wird (»Gegrüßet seist du, Judenkönig«; »Andern hat er geholfen« u. a. m.), wird auch als Charakteristikum der satztechnischen Grundlage der Markus-Passion von Kurt Thomas aufgewiesen.

Bauplan des Sanctus

56 Takte



	Takte	
I. Thema	4	
Wiederholung, eine halbe Stufe höher	4	
ebenso, 1 ($1^1/_2$) Stufen höher	4	
I. Thema (Schlußtakt abgewandelt)	4	Soli
Wiederholung, eine halbe Stufe höher	4	
II. Thema	4	absolute Mitte
Thema der Soli, vom Chor aufgenommen	8	← Scheitel des Bogens
III. Thema (aus I. und II. Thema gewonnen)	4	
I. Thema	4	
ebenso, mit verändertem Schluß, leitend zur	4	
Kadenz: 6 Takte aus I. Thema gewonnen, mit zum Schluß verlängerten Notenwerten; 6 Takte liegende Akkorde	12	In die letzten 5 Takte schiebt sich bereits »pleni sunt coeli et terra« hinein, aber nur solistisch, ohne das Kadenzieren der beiden Chöre zu beeinflussen.
	56	
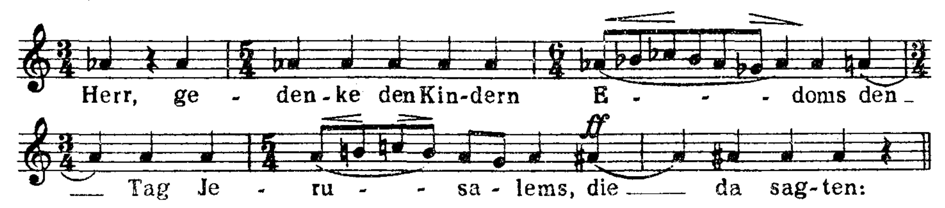


Kriterium für die lebensvolle Ausdeutung des Messetextes ist die musterhafte, aus dem Sprachsinn des lateinischen Textes ebenso wie aus dem Wesensinhalt erwachsene Artikulation. Sie zeigt sich später im 137. Psalm auf hoher Stufe der Vollendung.

Einzelne Feinheiten der Messe aufzuzählen, würde hier zu weit führen. Geist von Bachs Geist in der organischen Durchblutung des Stoffes spüren wir etwa, wenn »et in unam sanctam« von den Frauen(Knaben-)stimmen intoniert wird, und die Männerstimmen erst bei »catholicam« einfallen, womit das »Allgemeine« der Kirche zwangsläufig zum Ausdruck gelangt.
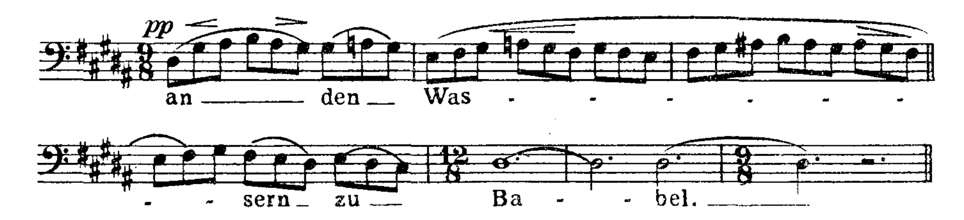
Die Sonate in e-moll op. 2 mit ihrem Schönbergschen Quartenthema und ihrem Regerschen Scherzo und das Trio in d-moll op. 3 stellen keine unmittelbare Emanation von Thomas' ureigenem Werkstil dar; sie sind Belege

einer fortschreitenden satztechnischen Erfahrung und als solche notwendige, aus dem Entwicklungsgang nicht wegzudenkende Bindeglieder.

Der 137. Psalm zeigt in noch weit höherem Maße als die Messe den Grad von Thomas' schöpferischer Befruchtung durch das Wort auf. — Die Stimmführung entspricht ohne jegliche Anlehnung in vielem dem zackig-aussparenden Spätstil Brahmsscher Altersmotetten. Die metrisch-rhythmischen Bedingungen der Psalmworte sind durch peinliche Erfassung der Akzentwerte beobachtet. Aus der Zusammenfassung sinngemäß zueinander gehöriger Wortgruppen zu Taktgruppen ergibt sich die Notwendigkeit dauernden Taktwechsels. (Wir werden später in der Markus-Passion diesen Grundsatz bis zu seinen äußersten Möglichkeiten durchgeführt sehen.) — Zur Förderung und Vertiefung des Lokalkolorits dienen Judaismen und ein quasisynagogaler Stil in der Linienführung, was sich etwa zu dieser packenden Gestaltung ballt:
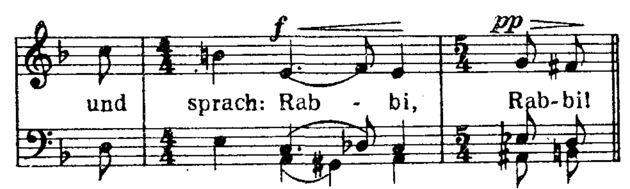


Wiederum ist eine »leitmotivische« Beziehung vorhanden: »Denn daselbst hießen uns singen, die uns gefangen hielten und in unserm Heulen fröhlich sein: ›singet uns ein Lied von Zion!‹« — Die Verhöhnung spiegelt sich in ihren eigenen Tönen als fanatisches alttestamentarisches Rachegestammel wider. Wer aus Busonis »Brautwahl« weiß, als wie unmerklich die Übergänge zwischen Grausigem und Lächerlichem gerade in der realistischen Pathetik des alttestamentarischen Fluchs sich erweisen und wie sie sich wechselseitig durchdringen, wird die unbedingte stilistische Sicherheit, die der Gestaltung zugrunde liegt, um so greifbarer erfassen.



Diese Klangmalerei des Wassers setzt sich bei »Harfen« und »Weiden« in die vervielfachte Unterteilung der Notenwerte um; sie ergibt ein quasiglissando von Zweiunddreißigstelläufen in sämtlichen Stimmen in hart klirrenden Quart-Quintparallelen, die ohne eigentliche Charakteristik das Naturereignis in künstlerische Form umdeuten.

Der zur Einleitung zurückkehrende Ausklang des Psalms wird von Thomas nicht als Resignation aufgefaßt,*) sondern verklingt in visionärer Entrückung.
Die Anlage der Markus-Passion, mit deren Betrachtung wir einstweilen das Ende der Werkreihe erreichen, bedingt zur wirksamen Vertonung das Herausschälen aller für die Passionshandlung unmittelbar wichtigen Teile des allzu sachlich mit epischer Breite in Aufzählung begleitender Umstände sich ergehenden Markus-Evangeliums. Maßgebend in der Textbehandlung für die Kompositionsform ist der grundsätzliche Unterschied zwischen direkter Rede und Bericht: dieser ist einchörig (vierstimmig), jene doppelchörig (achtstimmig) gesetzt. Es wird so eine unmittelbare dramatische Wirkung möglich, und die Passionsgestaltung mit Evangelist, handelnden Personen und Tubachören, die das Eindringen eines opernhaften, mehr oder minder stilfremden Moments in die Passion bedingt, erübrigt sich. Der in den früheren Chorwerken so häufige Taktwechsel ist hier in einem bestimmten, von der gewohnten Anwendung abweichenden Sinne herausgebildet. Dies erhellt aus der Vorbemerkung, die ausdrücklich betont, daß bei Taktwechsel immer ♩ = ♩ bleibt, wenn nichts anderes vorgeschrieben ist. Bestimmend für die Gestalt des Notenbildes sind in der Tat nicht die abstrakten Zählzeiten, sondern die Bedingungen des Metrums und der Silbenwertigkeit, verbunden mit dem dramatischen Inhalt des Wortsinns, der von Fall zu Fall die Modifizierung der Tempi beeinflußt.
Außerordentlich häufig sind madrigalistische Feinheiten in der Motivierung der inneren und äußeren Handlung. So etwa die dem Judaskuß vorangehenden Worte:
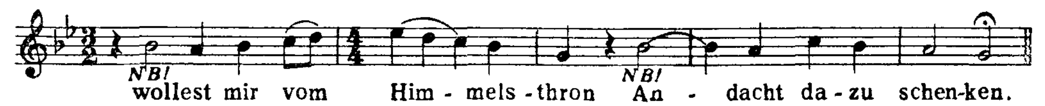


Das »Rabbi« wird pp gleichsam in einem über den unfaßbaren Verrat fröstelnden Schauer wiederholt; bei »und die Jünger verließen ihn alle und flohen« gleiten die Stimmen in aussparendem Fugato in die Tiefe hinab, woraus sich ganz ungezwungen das Bild der nacheinander von Jesu fliehenden Jünger ergibt. Die Realistik des Hahnkrähens ist zu einer unaufdringlichen Wirkung sublimiert. Die Aussage der zwei falschen Zeugen ist sogar sehr humoristisch ausgestaltet, indem einer dem anderen in strengem Fugato seine Worte nachspricht, wobei der zweite, um gleichzeitig schließen zu können, sich bedenklich verheddert; darauf folgt dann trocken die Feststellung »Aber ihr Zeugnis stimmete nicht überein«. (Als Urbild ist die ent-

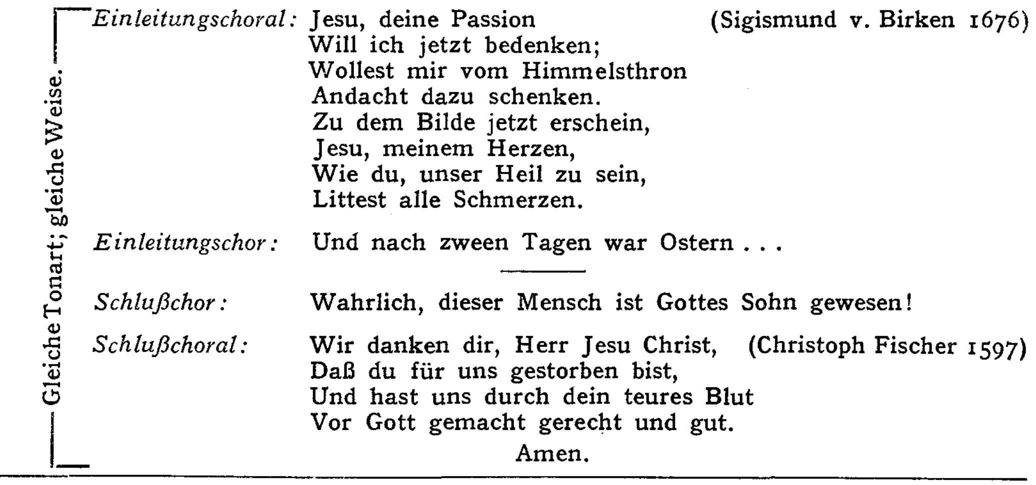
*) Lohnend sind Stilvergleiche etwa mit den Vertonungen von Liszt, Hermann Goetz (jedoch als nachgelassenes Werk nicht unbedingt die letztwillige Fassung darstellend) und besonders auch Arnold Mendelssohn.

sprechende Szene in Bachs »Matthäus-Passion« nicht zu verkennen.) — Sehr fein ist auch die Stelle »und die Knechte schlugen ihn ins Angesicht« behandelt: bei der Handlung des Schlagens teilen sich die Stimmen, bei »ins Angesicht« verlaufen sie unisono, woraus bei *getrennten* körperlichen Funktionen sich das *gemeinsame* Ziel ergibt.*) — Der trockene, oder doch wenig anschauliche Bericht des Evangelisten gewinnt gerade an solchen — und an vielen anderen — Stellen durch die realisierende Umsetzung in den Klang wesentlich an eindringlicher Plastik.

Eingerahmt ist die Passion von Chorälen, die als Abwandlung des die Passion einleitenden und beschließenden Gemeindegesanges aufzufassen sind. Ihre Vertonung ist eine freie Umbildung und Zusammensetzung der für »Jesu, deine Passion« überkommenen Melodie von J. D. Mejer aus dem »Seelenfreund« (1692) und ihrer Stuttgarter Abart (1844). Die für Thomas' Kompositionsweise bezeichnende »pathetische Antezipation« (wie Hans Joachim Moser diesen Vorgang am treffendsten bezeichnet) ist in diesem Choral besonders spürbar:



Die sinnvoll-ideelle Fügung der Passionsgeschehnisse zum fortlaufenden Kreis geht aus der künstlerischen Aufgabe dieser Rahmenchoräle hervor.


Gleiche Tonart; gleiche Weise.
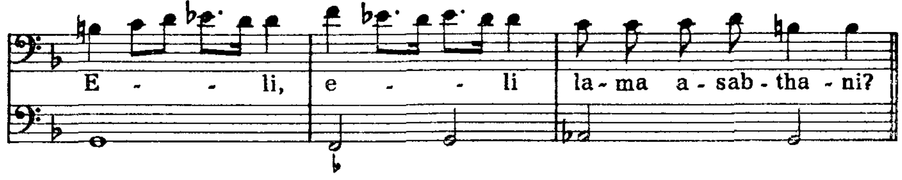
Einleitungschoral: Jesu, deine Passion (Sigismund v. Birken 1676)
Will ich jetzt bedenken;
Wollest mir vom Himmelsthron
Andacht dazu schenken.
Zu dem Bilde jetzt erschein,
Jesu, meinem Herzen,
Wie du, unser Heil zu sein,
Littest alle Schmerzen.

Einleitungschor: Und nach zween Tagen war Ostern . . .

Schlußchor: Wahrlich, dieser Mensch ist Gottes Sohn gewesen!

Schlußchoral: Wir danken dir, Herr Jesu Christ, (Christoph Fischer 1597)
Daß du für uns gestorben bist,
Und hast uns durch dein teures Blut
Vor Gott gemacht gerecht und gut.
Amen.

*) Um zu zeigen, wie aufschlußreich bei der Markus-Passion stilkritische Vergleiche sein können, sei hier auf eine Stelle aus der Markus-Passion von Johannes Kuhnau verwiesen.



Man vergleiche sie mit der Stelle bei Thomas.

Wir haben so in gedrängten Zügen den Weg von Kurt Thomas*) abgetastet. — Die Kontinuität dieses Weges ist durch die Markus-Passion ziemlich eindeutig festgelegt. Träger und Mittler der kompositorischen Idee ist nunmehr wieder die menschliche Stimme geworden, unter Ausschluß des Orchesters und im chorischen »Syntonale« eines gemeinschaftlichen Wollens. Sie ist zugleich rein technisch dasjenige Instrument, dem es durch seine unmittelbar-organische Zugehörigkeit zum Menschen wie keinem anderen gegeben ist, die immanenten seelischen Qualitäten in Klang umzusetzen. Diese Unmittelbarkeit der Parallelschaltung ist aber Vorbedingung für die innere Gebundenheit des religiösen Erlebnisses aus dem Geiste der Musik. Die Ethik dieses Erlebnisses gewinnt in der Erscheinung von Kurt Thomas ein künstlerisches Sein, mehr noch Werden, dessen Wesensäußerungen fortan unsere Teilnahme gebührt.

VARIOMUSIK UND GEGENWARTSSCHAFFEN

VON

FRIEDRICH STICHTENOTH-KÖLN

Relativitätstheorie — ein Wort, seit Einstein in aller Munde, fast stets gedankenlos gebraucht, fast nie in seiner ganzen Auswirkung voll erfaßt. Um den Kern, so weit er uns interessiert, zu fassen: es kommt nicht auf das reale Sein der Erscheinung an, sondern auf die Beziehungen, in denen sie zur Umwelt steht. Jede künstlerische Erscheinung bezieht sich auf das künstlerische Wesen dessen, der sich in sie vertieft. Das Wesen dieses Beziehungssystems bedeutet das Wesen der künstlerischen Wirkung. Technische Konstruktionen *sind*, Kunstwerke *wirken*. Das rein technische Gerippe des Kunstwerkes mag man exakt deuten können, die Wirkung ist nicht auf eine Formel zu bringen, sie wird bedingt durch das Objektiv der künstlerischen Persönlichkeit, durch welches sie strahlen muß, um Resonanz auszulösen. Aber selbst das technische Fundament ist nicht so allgemeingültig feststehend, wie man seit Jahrhunderten annehmen möchte und wie es besonders das Zeitalter des Realismus sanktionierte. Was *Helmholtz* und die späteren Physiker als Lehre von den Tonempfindungen fundamentierten, basierte auf rein mathematisch-naturalistischer Grundlage, ohne sich um die ungeheure Variabilität seelischen Kunstempfindens zu kümmern. Multiplikations- und Divisionsmanipulationen, die man mit Tonschwingungszahlen vornahm, ergaben Intervalle und Skalen. Was als Element künstlerischer Wirkung dienen sollte, mußte mathemathisch, also unkünstlerisch, errechnet, zumindest bestätigt werden. Der

*) Er ist seit kurzem, wie auch der hoffnungsvolle Günter Raphael, Lehrer am Leipziger Konservatorium.

Mathematiker kann die Vielheit Mensch als Einheit auffassen, da er sich an ihren Verstand wendet. Nicht so der Künstler, dem in jedem Menschen ein neuer Komplex künstlerischer Empfindungsfaktoren gegenübertritt. Schon Wirkungsmittel, die dem scheinbar unverrückbar feststehenden Gefüge elementarer Musikstruktur entnommen sind, beispielsweise verschiedene Intervalle, lösen trotz des immer gleichen mathematischen Urelementes bei verschiedenen Hörern die verschiedenste künstlerische Empfindung aus. Läßt man die Empfindungen, die verschiedene Hörer beim Erklingen des gleichen Intervalles haben, unabhängig voneinander protokollieren, so bekommt man einen Begriff von der Mannigfaltigkeit der Empfindungen, die eine einfache Tonfolge auslösen kann. Zur Vorbereitung auf den Kern dieser Betrachtung seien einige solcher Protokolle hier wiedergegeben.*)

So lautet beispielsweise ein Protokoll über das Intervall c'—des: »Herabsinken. Ich sehe undeutlich ein Schiff mit Segeln, von dem aus sich ein Mann willenlos über Bord fallen läßt . . . Ich habe das Gefühl, als sei er von etwas gezwungen, das ihn unten erwartet; der Vorgang ist unheimlich ruhig.« Huber setzt hinzu: »Im Nachprotokoll berichtet die Versuchsperson . . . daß ihr erst ›Herabsinken‹ abstrakt gegeben gewesen sei, das Schiff mit Segeln nachträglich nur, um den Matrosen versinken lassen zu können. Warum aber ein Schiff, Segel, Meer? Diese Zutaten der Vorstellung erklären sich doch wohl nur durch das gleichzeitige Auftreten sinnlicher Charaktereindrücke von Feuchtigkeit und Wasser, die mit dem Bewegungseindruck in ›assoziativer Mischwirkung‹ zu obigem Bilde verschmolzen.« — Die Charaktereindrücke von Feuchtigkeit und Wasser halte ich durchaus nicht für ohne weiteres gegeben. Warum soll sich gerade an die physikalischen Eigenschaften des Wassers und der Feuchtigkeit die Vorstellung des Meeres knüpfen? Ich glaube eher, daß auf jeden, der das *ruhige* Meer erleben durfte, eher die unendliche Weite eingewirkt hat. Das Protokoll spricht ja ausdrücklich davon, daß der Vorgang unheimlich ruhig sei. Daß die Versuchsperson gerade das Meer zum Vergleich heranzog, mag an irgendwelchen äußeren Umständen liegen, durch die ein gewisses Vertrautsein mit dem Bilde des Meeres bedingt wurde. Das ganze Protokoll ließ sich auch auf ein Geschehen im Gebirge umstellen. Es könnte beispielsweise lauten: »Ich sehe einen Alpengipfel durch den Nebel schimmern, von dem sich ein Mensch willenlos in die Tiefe fallen läßt . . . Ich habe das Gefühl, als sei er von etwas gezwungen, das ihn unten erwartet; der Vorgang ist unheimlich ruhig.« Auch in diesem Bilde herrscht das Gefühl der unendlichen Weite und Tiefe genau wie im Originalprotokoll vor, auch hier schwebt über all der Unendlichkeit etwas Ungewisses, Weißes, Emporragendes. Man sieht, das Erklären der Intervallempfindung wird von vielen Zufälligkeiten bedingt, und man kommt nur dann zu einer einigermaßen exakten

*) Sie entstammen zum Teil dem Werke von *Kurt Huber:* Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive, Leipzig 1923 bei J. A. Barth, zum Teil meinen eigenen Untersuchungen, bei denen mich Studienrat Dr. *Heß* (Kassel) dankenswertest unterstützte.

Deutung, wenn man aus diesen Bildern alles Organische zu streichen versucht und nur Bewegungen und Farben übrigläßt. Wohlgemerkt: Dies gilt für die *musikästhetische* Betrachtung der Intervalle; den *Psychologen* interessieren auch die Bilder. Dem Musiker näher kommen diejenigen Protokolle, die optisch-akustische Bilder bringen (a. a. O., S. 67). Hier wird beispielsweise das Intervall des—d folgendermaßen gedeutet: »Schwer und verhängnisvoll. Nach einigen Augenblicken Vorstellung eines aufziehenden Gewitters am schwülen Tag; man hört den ersten Donner. Ich sehe deutlich den blauschwarzen Himmel über einem gelben Kornfeld.« Betrachten wir bloß die optisch-akustischen Bestandteile dieses Protokolls. Bei einem nicht allzu hoch liegenden kleinen Sekundschritt an das Rollen des Donners zu denken, liegt in der Kleinheit des Intervalles verborgen; auch der rollende Donner besteht nur aus kleinsten Intervallen. Auch die »Farben« schwarz und blau liegen für das *ästhetische* Empfinden nur durch ein kleines Intervall getrennt beieinander. Interessant ist bei diesem Protokoll das Bild des gelben Kornfeldes unter dem blauschwarzen Himmel. Es wird dadurch entstanden sein, daß der »blauschwarze« kleine Sekundschritt verhältnismäßig (an dem Dunkel des Farbeindrucks gemessen) hoch erklingt. Das Intervall ges—g wurde bei einem Versuch, den ich mit meinen Schülern anstellte, in folgendes Protokoll gefaßt: »Ich höre ein heraufziehendes Gewitter. Bläulichschwarze Wolken lasten über einem blühenden Mohnfeld.« Hier ist an die Stelle der gelben Farbe die rote getreten. Das Intervall f—h wird folgendermaßen gedeutet: »Es klingt wie ein Sang in mondbeglänzter Nacht. Durch dunkle Tannen wirft der Mond silbrige Reflexe auf ein dunkles Wässerchen.« Hier kommt das Außergewöhnliche des Tritonus zum Ausdruck. Es war der Versuchsperson nicht möglich, die beiden Töne »unter einen Hut zu bringen«. Wie das dunkle Wässerchen den silberhellen Mondreflexen zum Hintergrund dient, so hebt sich über dem f der Tritonus in blendender Helle ab. Geisterhaftes Licht und tiefe Finsternis kontrastieren. Der »diabolus in musica« grinst aus dem Intervall. In völligem Gegensatz hierzu steht die Deutung des Dreitonmotivs g—c'—g: »Psalmodierende Engelscharen mit weißen und goldenen Flügeln (Kinderengel!) in blauem Himmelsraume (spezifischer Farbeindruck). Sehr naiv und trotzdem ganz eigentümlich großartig.« Diese beiden Quartschritte werden selbstverständlich auf C-dur bezogen, so daß das Motiv auf der Dominante als Aperto, also offen schließt. Es schwebt gleichsam in der Luft, und seine Eigenschaft als oberstes Intervall des C-dur Dreiklanges läßt das Gefühl der Reinheit und Feierlichkeit (Palestrina!), aber auch das der naiven Kindlichkeit aufkommen. Die Verwandtschaft der Töne kommt zum Ausdruck in dem Farbeindruck weiß und gold, die wir als dicht beieinander liegend empfinden. Dazu gesellt sich das Bild vom blauen Himmelsraum, der den anderen Farben als Hintergrund dient. Der steigende Quartschritt von der Dominante zur Tonika und sein Rückfall zur Dominante, die den Schluß des Motivs bildet, erweckt wohl vor allem dadurch

das Gefühl des Himmelsraumes, daß der Schluß des Motives ein schwebender ist und daß der Schritt zur Tonika unterbleibt. Dagegen berührt dessen Mitte die über den Außentönen liegende Tonika, so daß die Vorstellung entsteht, das Intervall hinge mit der »Spitze« fest, während seine »unteren Enden« frei und ohne jede Stütze schweben. Von der Vorstellung des unbewölkten Himmelsraumes zur (hell-)blauen Farbe zu gelangen, ist nur ein ganz kleiner Schritt.
Schon diese wenigen Beispiele lassen die Wirkungsveränderlichkeit erkennen, die selbst einem aus mathematisch-naturalistischem Grundstoffe gefügten Gebilde innewohnt. Auf die Beziehung der Erscheinung zum empfangenden Wesen kommt es eben an. Dieses sich ständig ändernde Bezugssystem ist die Quelle der Wirkung. Um sie zu erkennen, darf man freilich nicht bei der groben, mathematisch fixierbaren Struktur stehen bleiben, man muß sich gleichsam eines psychologischen Mikroskopes bedienen, das die Feinheiten erkennen läßt. Aber auch die mathematische Struktur läßt sich ändern, ohne daß — ein neues Beziehungssystem vorausgesetzt — die künstlerische Wirkung Schaden erleidet. Hat ein Ton die Schwingungszahl x, so betrachtet die naturalistische Lehre Töne mit 2x oder $^x/_2$ Schwingungen als Wiederkehr dieses Tones in einer anderen Lage und teilt den Zwischenraum zwischen x und 2 x in die bekannten, skalenbildenden Stufen ein. Von dem Grundsatz ausgehend, daß es bei künstlerischer Wirkung nicht auf absolute Zahlenwerte, sondern lediglich auf Verhältnisse ankommt, teilte ich die Quinte in 13 gleiche Stufen, die also in ihrem Verhältnis zueinander genau den 13 Halbtonstufen des Oktavensystems entsprechen. Auf dieser Skala lassen sich naturgemäß die gleichen Intervalle und Tonfolgen darstellen wie auf der bisher üblichen. Freilich wurden sie zuerst noch nicht exakt empfunden. Der dauernde Umgang mit der Oktavskala hat unser Ton-, besser Intervall- (also Tonverhältnis-)empfindungsvermögen gefesselt. Um diese Fesseln abzustreifen, war es nötig, sich auf die neue Skala »einzuhören«. Auch hier mußte man gleichsam mittels eines psychologischen Mikroskopes empfinden, da wohl die gleiche Verhältnisfolge, jedoch gebannt in eine »Mikrooktave«, vorlag. Dieses Einhören, während dessen natürlich Musik alter Struktur nicht gehört wurde, gelang überraschend schnell; die Versuchspersonen waren sehr bald in der Lage, mittels der Mikrooktave wiedergegebene Melodien genau wiederzuerkennen, und die Protokolle über die Intervallempfindungen deckten sich fast wörtlich mit den von der gleichen Versuchsperson über die Intervalle der Originaloktave abgegebenen. Leider erst nachträglich erfuhr ich von den Arbeiten Professor *Heinz Werners* (Bonn), der den Begriff der Mikromusik prägte und grundlegende Arbeiten über dieses Gebiet lieferte. Werner baute, mit viel reicheren Mitteln ausgestattet, als sie mir zur Verfügung standen, seine Skala auf Zehnteltonschritten auf.*) Auch dieses System tat die gleichen

*) Für den Musiker genügt ein Hinweis auf Werners allgemein orientierenden Aufsatz: »Mikromusik«, in Heft 46, Jahrg. XXX, der »Umschau«, S. 930 ff.

Dienste wie das meinige. Die Hörer drangen allmählich in die Mikrowelt der neuen Skala ein, sie hörten sich ein und hatten dann die gleichen Intervallempfindungen, als ob diesen vorgetragenen Tonfolgen die alte Skala zugrunde läge. Was hier über Intervallschritte gesagt wurde, gilt auch von Zusammenklängen, von Harmonien; das Zusammenklingen des 1., 5. und 8. Zehnteltones, im alten Sinne und für jeden, der sich nicht eingehört hat, eine peinliche Unreinheit, wird von demjenigen, der sich auf die Mikrooktave eingestellt hat, als Durdreiklang empfunden; ebenso verhält es sich mit allen anderen Harmonien.*) An dieses Phänomen der Mikromusik lassen sich nicht unwichtige Betrachtungen über die Einschätzung des Musikschaffens verschiedener Zeiten und Völker, vor allem auch des Gegenwartsschaffens, knüpfen. Grundlage dieser Betrachtungen bildet der jetzt auch für das Wesen *musikalischer* Struktur verwendbare Grundsatz: Nicht auf absolute, sondern auf relative Werte, auf Verhältnisse, kommt es an. Welches System zur strukturellen Grundlage eines Klanggebildes gemacht wird, ist belanglos, Bedingung ist lediglich, daß dieses System, solange es in Anwendung ist, in seinen Verhältnissen gleichbleibt. Ob die einzelnen Schritte innerhalb eines solchen Systems genau gleich sind, erscheint mir auch belanglos, ihr Verhältnis zueinander soll lediglich, solange das System benutzt wird, das gleiche bleiben. Streitigkeiten über mathematische Verhältnisse sind für künstlerische Erkenntnis fruchtlos. Auf das Einhören kommt es an. Auf das Einhören nicht nur in Beziehung auf die technische Struktur, sondern auch auf das Einhören in die künstlerische Diktion. Einhören ist aber nur möglich nach energischer Loslösung von althergebrachten, vielleicht lieb, immer aber bequem gewordenen Begriffen. Einhören verlangt intensive Arbeit und guten Willen. Der Streit über fremde Skalen, über Drittel- und Vierteltöne, über die verschiedensten Stilfragen kann ausgekämpft sein, wenn alle dieses guten Willens sind.

DAS MUSIKDRAMATISCHE PRINZIP BEI RICHARD STRAUSS**)

VON

KURT WESTPHAL-BERLIN

Sein Schaffen teilt sich in zwei Hälften. Die erste gehört der sinfonischen Dichtung, die zweite dem Drama. Beide Gebiete durchkreuzen sich in seinem Schaffen nicht, sondern lösen einander ab. Er wendet sich dem Drama erst dann zu, als er auf sinfonischem Gebiet durch Werke wie

*) Selbstverständlich kann der Umfang dieser Skalen auch über den einer Oktav hinausgehen. Man bekäme so eine *Makro*skala. Aus diesem Grunde erscheint es mir besser, die ganze Erscheinung im Gegensatz zu Werner als »Variomusik« zu bezeichnen.

**) Vordruck aus dem demnächst in der Sammlung »Aus Natur- und Geisteswelt« des Verlages B. G. Teubner erscheinenden Buch »Die moderne Musik«.

»Don Juan«, »Till Eulenspiegel«, »Macbeth« seine volle Meisterschaft bewiesen hat und diese Gattung mit der »Sinfonia domestica« vorläufig beschließt. Diese Wendung von der literarisch nur locker gebundenen sinfonischen Dichtung zum Drama, das die Musik völlig aufsaugt, ist nicht zufällig, sondern durch seine Schaffensart bedingt und gefordert. — Zunächst aber hält er sich dem Drama fern. Ein allzu umfassendes Werk zwingt den Blick in eine Richtung und versperrt ihm die Aussicht: das Werk Wagners. Wie alle seine Zeitgenossen empfand auch Richard Strauß die erdrückende Macht, die von ihm ausging. Strauß, der wie kein zweiter den »Tristan« in sich aufgenommen hat, der ihn wie kein zweiter zu interpretieren versteht, fühlte instinktiv, daß der »Tristan« weder Angleichsflächen im einzelnen bot, noch eine Übersteigerung als Gesamtheit ermöglichte. Er kannte die Suggestivität der »Tristan«-Musik und entzog sich ihr; umging ein Problem, dessen Lösung ihm noch nicht gelingen konnte. Seine durchaus selbständige Begabung bewahrte ihn vor dem Fehler vieler, die einmal am »Tristan« nippten, um fortan hilflos an ihm zu kranken.

Anders die Programmusik. Hier war das Erbe zwar bedeutend, aber nicht übermächtig. Allein der Umstand, daß die Möglichkeiten der Programmsinfonie von zwei Seiten beleuchtet worden waren, von Berlioz und von Liszt her, erlaubte eine Wahl und schwächte den Druck, den jede Einzelpersönlichkeit und jede fertig gebildete Form ausüben. So wandte er sich ihr zu. Ihre Form kam ihm in vielfacher Weise entgegen. Zunächst brauchte er — wie Liszt — Gerüste. Die gleitende Harmonik hatte den Rhythmus so zerrieben, die Melodik so zerkleinert, daß beide Faktoren, Rhythmik und Melodik als eigentlich bauende Elemente die ausschweifende Expansionskraft der chromatischen Harmonik nicht zu fesseln vermochten. Das literarische Programm sollte nun künstlich eine Form — eine Form als Entwicklungsrichtung — herstellen. Anderseits. Die Harmonik war bei Chopin und Wagner Ausdruck ihrer seelischen Dynamik. Die Verzweigtheit der Harmonik entsprach einer Verzweigtheit der Psyche, deren geheimste Regungen sie spiegelte. Richard Strauß aber — geistig hellhörig — ist eine unkomplizierte, überlegen kühle Natur. Chaos und ungehemmte Stoßkraft fehlen seiner Psyche. Dadurch wird der Harmonik die bewegende Kraft entzogen, die sie bisher antrieb. Hier liegt der große Unterschied, der Strauß von Wagner und schließlich vor allem auch von Reger trennt. In seiner Hand wird die Harmonik eine Materie, die der Könner beherrschen lernt. Sie abstrahiert sich von den Spannungen seelischer Konflikte, deren Organ sie war, und erfährt eine Wesenswandlung. Versagt die eigene Psyche die schöpferischen Antriebe, so muß der fremde Anreiz sie ersetzen. So wird das literarische Programm für Strauß doppelt notwendig. Seine eminente organisatorische Fähigkeit läßt ihn bald die sinfonische Dichtung beherrschen. An ihr entwickelt sich seine Harmonik und Motivik zu einer Reagierungs-

fähigkeit, die jede, auch die leiseste Nuance reflektiert und in eine entsprechende klangliche Bewegung umsetzt.
Je feinhöriger die Harmonik wurde, um so mehr zerbröckelt sie das Motivische, dem jeder große Atem fehlt. So vermochte auch das literarische Programm, das nur Richtlinien in großen Zügen, nur Andeutungen gibt, nicht mehr bindend und festigend, aber auch — infolge zu geringer Farbigkeit — nicht mehr bewegend zu wirken. Seine Hemmungs- sowohl wie seine Anreizfähigkeit wurde zu schwach; die übernervöse Harmonik und Motivik brauchte einerseits gegensätzlichere und rascher wechselnde Anregungen, anderseits engere und straffere formale Bindungen.
An diesem Punkte seiner Entwicklung wurde der Übergang zum Drama für Richard Strauß eine schöpferische Notwendigkeit. Er brauchte die fremde, im Wort bereits objektivierte seelische Reibungsfülle, um seiner Musik jenen Hintergrund zu geben, der ihre klanglich-analytischen Werte aufs intensivste ausnutzte und rechtfertigte. Nachdem er durch seine beiden ersten, von mannigfachen Einflüssen abhängigen Opern »Guntram« und »Feuersnot« Bühnenerfahrung erlangt hatte, mußte es seiner jetzt entwickelteren musikalischen Sprache gelingen, einen neuen musikdramatischen Stil zu schaffen. Es gelingt ihm zum erstenmal in der »Salome«, in der mit scheinbar ähnlichen Mitteln wie bei Wagner ein völlig anderes Resultat erzielt wird. Seine musikalische Behandlung des Dramas unterscheidet sich jedoch nicht allein prinzipiell von der Wagners, sondern überhaupt vom gesamten bisherigen Opernschaffen. Die Aufgabe der Musik in der Oper schien in der Vertiefung von Empfindungen und Stimmungen zu liegen, die durch die künstlerische Form der Dichtung bereits Gestalt gewonnen hatten und nun durch die Musik von anderer Seite her noch einmal beleuchtet werden sollten. Das Drama war ein Komplex seelischer Konflikte, deren Energien nach zwei Seiten hin ausstrahlten, um in dem Gefäß zweier Kunstformen — dem der Dichtung und dem der Musik — aufgefangen zu werden. Ist der Dichter nicht zugleich der Komponist, so kann die Möglichkeit eintreten, daß der Musiker das dichterische Wort mißversteht und durch die Musik den seelischen Schwerpunkt innerhalb der Dichtung verlegt. Fallen Dichter und Komponist zusammen, so ist zum mindesten die Eindeutigkeit und Gleichgerichtetheit des Ausdrucks garantiert. Diese Einstellung des Musikers zum Drama erlebt bei Richard Strauß eine Umwandlung. Nicht die psychologischen Fähigkeiten der Musik sind es, die ihn zum Drama führen, sondern ihre photographischen. Er wußte wohl, warum er sich einem Dichter wie Hugo v. Hofmannsthal verband, der seine unerhörte sprach-farbliche Bildkraft im »Tod des Tizian« und im »Tor und Tod« bewiesen hatte. Denn Strauß hat kein Verhältnis zum inneren Geschehen des Dramas; er ist nur der musikalische Porträtist seiner Bühnengestalten. Er dringt nicht bis zu jenem seelischen Kern vor, der Anlaß und Kraftquelle der dichterischen Projektion

wurde, sondern er beginnt dort, wo die Dichtung aufhört: bei dem Abbild selbst. Er sieht nicht das Drama durch das Wort hindurch, sondern heftet sich an die Oberfläche der Worte, deren bildliche Werte er durch die Musik klanglich analysiert. Seine Musik wird zur akustischen Kamera, auf deren höchst empfindlicher Platte auch nicht der schattenhafteste optische Eindruck unregistriert bleibt. Darum gelangt die Musik stets auf den toten Punkt, wenn die Mannigfaltigkeit der sprachlichen Visionen matter wird und die dramatische Bewegung in einen spannungslosen, gleichschwebenden lyrischen Zustand hinübergleitet. An solchen Stellen, die zu einfach-melodischem Ausdruck zwingen, bekommt sie jenen so fatalen Stich ins Sentimental-Schwülstige, das in vielen seiner Lieder geradezu in Reinkultur wirksam ist und sich oft bis zu unerträglichem Kitsch steigert. Im Liede lebt sich seine musikantische Begabung fernab von allen intellektualistisch bedingten motivischen Kombinationen mit erstaunlicher Unbekümmertheit aus. In üppig blühender, allzu üppiger Melodik findet der Sinn für Klangschwelgerisches seinen Niederschlag. Hier unternimmt Strauß — in genauer Kenntnis seiner schöpferischen Grenzen — auch nicht den leisesten Versuch, einen neuen Stil zu schaffen. Bedenkenlos ahmt er eine musikalische Lyrik nach, die ein halbes Jahrhundert vor ihm üblich war; wobei er sich nicht scheut, seine Harmonik, die hier von Brahms und Hugo Wolf genährt wird, in dieses frühere Entwicklungsstadium zurückzuschrauben. Gefährlich wird diese im Lied entwickelte Lyrik erst dadurch, daß sie in das stilistisch anders gefaßte Drama unverändert hinübergenommen wird. Lyrische Opernpartien wie die beiden Es-dur-Szenen zwischen Elektra und Chrysothemis, sowie die Erkennungsszene in »Elektra«, die Jochanaan-Partien und der Gesang der Salome »Dein Leib ist weiß« in »Salome« fließen von gleichem romantischen Wohlklang über wie Lieder wie »Liebeshymnus«, »Heimliche Aufforderung«, »Das Rosenband«, »Mein Herz ist stumm«. Besaß er nicht die Kraft, seinen Stil einheitlich durchzubilden und so die Spaltung zu vermeiden, so besitzt er statt dessen eine ungewöhnliche Organisierungsfähigkeit, die es ihm ermöglicht, das Entgegengesetzte in einem Werk glaubhaft zu binden und so den drohenden Riß zu überkitten. Nur vorsichtig und höchst ökonomisch durchsetzt er das dramatische Ganze mit Lyrismen. Versucht er einmal, eine Person des Dramas musikalisch zu beseelen, so ist er gleich wieder bereit, die angefangene Charakteristik zu unterbrechen, sobald ihm der Bühnenvorgang oder das Wort Gelegenheit zu harmonischer oder motivischer Spekulation geben. Ihn reizt nicht — um ein Beispiel aus der »Salome« zu nehmen — die furchtbare Angst des Herodes, die Oskar Wilde in irren, zusammenhanglosen Wortfetzen, abgerissenen Wortbildern symbolisiert; er fühlt nicht das ahnungsvolle Entsetzen, das sich hinter seinen Worten verbirgt »Ich höre die Flügel des Todesengels im Palaste rauschen«, sondern er fängt die bildliche Übertragung

selbst auf und läßt im Orchester eine chromatische Skala aufrauschen. Oder »Elektra«: Die inbrünstige Innigkeit, mit der Chrysothemis sich nach Kindern sehnt, inspiriert ihn zunächst zu überschwenglich-exaltierter Lyrik; verdichten sich aber diese Gefühlsergüsse zu bestimmten Wortbildern, in denen sie bei Hofmannsthal Gestalt gewinnen, so hängt er sich an diese und läßt es im Orchester heulen und toben, wenn Chrysothemis sagt: »An meinem Herzen will ich sie wärmen, wenn der Sturm durch die Hütte braust.« Nicht das ursprünglich antreibende Gefühl intensiviert seine Musik, sondern die Übertragung, die diese erregende Kraft bereits in ein anderes künstlerisches Material, die Sprache, erfahren hat. Die Musik wird zum Kommentar der Dichtung; sie übersetzt das bereits Übersetzte, sie reflektiert das bereits Reflektierte. Sie ist darum denkbar weit von jener Musik entfernt, welche die »Sprache des Unaussprechlichen« ist; denn sie spricht das bereits Ausgesprochene auf verbreiterter Basis noch einmal aus. Bei Richard Strauß hört das Drama auf, seine seelischen Energien nach zwei Seiten hin auszustrahlen. Sie wirken nur nach einer Seite, um auf dieser zweimal aufgefangen zu werden.

Dieses Fehlen einer musikalischen Formidee und damit auch einer musikdramatischen Idee — Mängel, die durch die Abhängigkeit vom Eindruck als Anreiz bedingt sind —, erklärt die Zusammenhanglosigkeit im Opernschaffen Strauß'. Seine Werke sind nicht immer wieder neue Varianten eines dramatischen Motivs, wie etwa des Erlösungsmotivs bei Wagner; es fehlen jegliche seelischen Brücken, die die Folge »Salome«, »Elektra«, »Der Rosenkavalier«, »Ariadne auf Naxos«, »Die Josephslegende«, »Die Frau ohne Schatten«, »Schlagobers«, »Intermezzo« verbinden könnten. Doch ist die Einheitslosigkeit in der Schaffensart Strauß' verwurzelt und von ihr gefordert. Wollte er nicht in Wiederholungen verfallen, so durfte er sich nicht zweimal in die gleiche dramatische Sphäre begeben. Nur am fremden, andersgearteten Objekt konnte seine illustrative Musik neuschöpferisch werden. Nur ein stets wechselndes Milieu konnte den Anstoß zu neuen klang-farblichen und motivischen Kombinationen geben.

Das Hörigkeitsverhältnis Straußscher Musik zur Dichtung wird ein so bedingungsloses, daß die Musik sich jeder eigenen formalen Gliederung begibt. Die Dichtung bestimmt die Gestalt der Musik und prägt ihr rücksichtslos die Gesetze ihrer Ausdrucksmittel auf. Sie zwingt die Musik, ihr Material nach der Seite größter Beweglichkeit hin auszubilden. So wird das musikalische Motiv mehr und mehr zerkleinert, die Form zu einer Kette von Teilgliedern zerbröckelt, die in ihrer leichten Verschiebbarkeit jeder Richtungsänderung der Dichtung sofort zu folgen vermögen. Strauß hat — unnachsichtlich gegen sich — selbst die radikalste Konsequenz gezogen, die aus seinem Schaffen überhaupt möglich war: Mit der literarisch nur lose gebundenen Programmsinfonie beginnend, gelangt er über die Oper und die nur illustrative Werte der Musik aufsaugende Pantomime hinweg zum — — Film. Er ver-

filmt seinen »Rosenkavalier«. Fügt ganze Partiturseiten an anderen Stellen ein, komponiert neue Musik hinzu, ohne Rücksicht auf eine eventuelle Logik der musikalischen Entwicklung; lediglich den Forderungen des Films entsprechend. Dieses Ereignis hat zweifellos tieferen Sinn als nur den eines Kuriosums und ist für die Schaffensweise Richard Strauß' von prinzipieller Bedeutung. Er mußte einmal zum Film kommen. Die Berührungspunkte und die Eignung seiner Musik zu einer Verbindung mit ihm sind denkbar groß. Diese Musik verlangte geradezu nach dem Film; er war ihr unbewußtes Ziel; denn er allein konnte, da er ihre illustrativen und kombinatorischen Fähigkeiten aufs äußerste anspannte, sie restlos ausnützen. Hätte Strauß nicht selbst diese Konsequenz gezogen, so hätten andere es für ihn getan. Damit ist nicht im geringsten etwas gegen den Wert oder die Bedeutung der Straußschen Musik gesagt, sondern lediglich etwas über ihren Hintergrund. Der Begriff »Filmmusik« hat überdies längst den anrüchigen Beigeschmack, der ihm früher anhaftete, verloren. Zweifellos wird das Problem der Filmmusik sehr bald neben dem der Opernmusik eine wesentliche Rolle spielen. Die Erkenntnis ihrer verschiedenen Ausdrucksrichtung wird beide auf ihren künstlerischen Bereich beschränken und dadurch mit zur Reinigung der Opernmusik beitragen.

Hat die Entwicklung der modernen Oper die völlige Einflußlosigkeit des Straußschen Illustrationsprinzips gezeigt, so bietet der Film ihm Entfaltungsmöglichkeiten auf breitester Grundlage. Zieht die moderne Oper Křeneks, Hindemiths, Weills die vulgäre Musik des bisher verpönten Schlagers und des Jazz zu sich hinauf, so ist nicht einzusehen, warum der umgekehrte Ausgleich nicht zwischen der Musik von Strauß (und seiner Nachahmer) und der bisher für minderwertig gehaltenen Kunstform des Films stattfinden sollte. Hier, in einer Nebenlinie der Moderne, wird sie weiterbestehen.

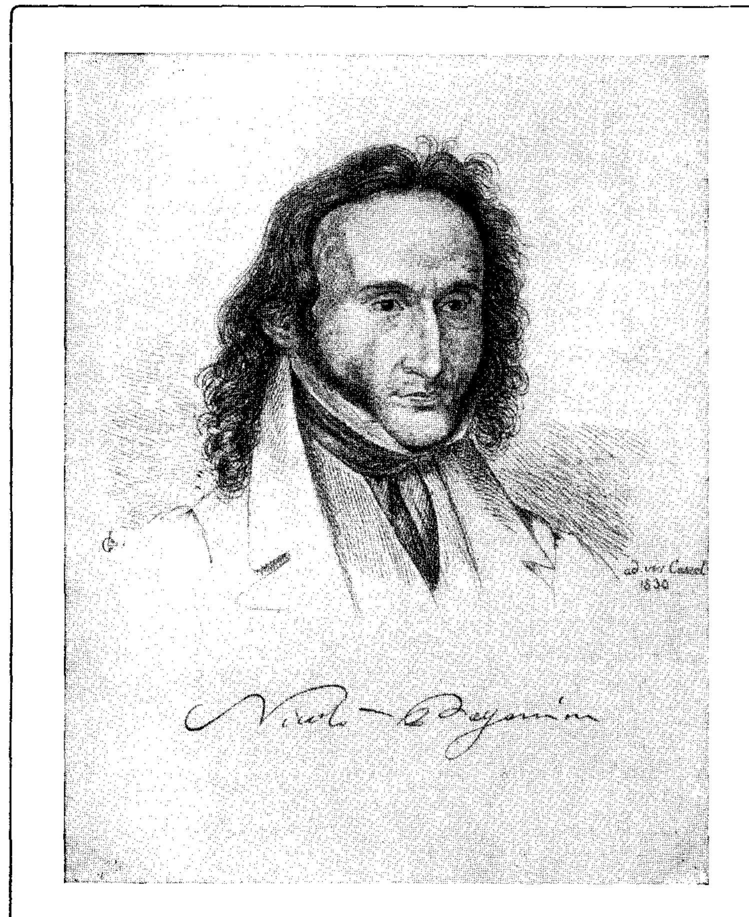
PAGANINI IN KASSEL

MIT ZWEI PORTRÄTRADIERUNGEN VON LUDWIG EMIL GRIMM

VON

HERMANN BRÜCKER-FRIEDENAU

Auf seinen Konzertreisen durch Europa kam Paganini 1830 auch nach Kassel. *Louis Spohr*, der seine Bekanntschaft 1816 in Venedig gemacht hatte, war am 16. Januar 1830 brieflich nach Frankfurt am Main an ihn herangetreten: »Alle Musikfreunde der Stadt sind wie ich untröstlich, Ihr eminentes Talent nicht bewundern zu können.« Auf Paganinis entgegenkommende Antwort gab Spohr am 30. April seiner Freude Ausdruck:





Nicolo Paganini
Originalradierungen nach dem Leben von Ludwig Emil Grimm
Kassel im Mai 1830



Fedor Schaljapin

als Warlaam

als Zar Boris

in Mussorgskijs Boris Godunoff

»daß Sie unsere Stadt doch nun endlich mit Ihrer Gegenwart erfreuen wollen und daß wir das Glück haben sollen, Ihr bewundertes Talent kennenzulernen.« Er machte ihm mit Zustimmung des Kurfürsten genaue Vorschläge über die Wahl der Tage und die musikalische und geldliche Regelung der vorgesehenen beiden Konzerte, auch wolle er für den »zweiten Festtag« die Oper »Faust« ansetzen. Die Konzerte fanden nach dem Vorschlag Spohrs am 25. und 30. Mai unter solch ungeheurem Zudrang des Publikums statt, daß der Orchesterraum des Hoftheaters zu Sitzplätzen hergerichtet werden mußte. Ein dritter Brief Spohrs an Paganini vom 27. Mai, nach Göttingen gerichtet, wo der Künstler am 28. Mai auftrat, betraf die Vorbereitungen für das zweite Kasseler Konzert.

In seiner Selbstbiographie (II, 180) hat Spohr uns folgende Äußerungen über Paganinis Kunst hinterlassen: »Im Juni (!) 1830 kam Paganini nach Kassel und gab zwei Konzerte im Theater, die ich mit dem höchsten Interesse anhörte. Seine linke Hand sowie die immer reine Intonation schienen mir bewunderungswürdig. In seinen Kompositionen und seinem Vortrage fand ich aber eine sonderbare Mischung von höchst Genialem und kindisch Geschmacklosem, wodurch man sich abwechselnd angezogen und abgestoßen fühlte, weshalb der Totaleindruck nach öfterem Hören für mich nicht befriedigend war. Da seine Anwesenheit gerade auf das Pfingstfest fiel, so nahm ich ihn am zweiten Pfingsttage (31. Mai) mit nach Wilhelmshöhe, wo er mittags mein Gast war und sich sehr heiter, ja selbst ausgelassen zeigte.«

Weiter verdanken wir einem anderen Kasselaner kurze Aufzeichnungen über die beiden Konzerte und seiner kunstgeübten Hand außerdem zwei Porträtradierungen nach einer Zeichnung, die er von dem Geiger in den Tagen seines Kasseler Aufenthaltes machen durfte. In den liebenswürdigen, von Professor Adolf Stoll herausgegebenen Erinnerungen des Malers und Radierers *Ludwig Emil Grimm*, des jüngsten Bruders der großen Germanisten Jacob und Wilhelm Grimm, heißt es (S. 463f.):

»Einen großen Genuß habe ich vergessen zu sagen, den ich anfangs Juli (!) 1830 hatte: es war Paganini, der hier auf seiner Wundervioline spielte. Die merkwürdigste, geisterhafteste Erscheinung, blaß von Angesicht, schwarze, herunterhängende, lange Haare, vorgebückten Kopf, schwarze, tiefliegende, blitzende Augen, der ganze Mensch so mager, daß ihn der Wind wegwehen konnte, so erscheint er mit seinem kleinen hölzernen Instrument, in dem eine Welt voll himmlischer Musik verschlossen liegt, bis er den Bogen ergreift! Jetzt wird nach und nach alles lebendig, unglaubliche Töne hört man, bald braust und stürmt alles, man glaubt, die Hölle tue ihren Schlund auf. Dann legt sich der Sturm, die silbernen Wolken ziehen am Himmel, und die Sonne geht golden am Horizont auf, Melodien, als wenn die Engel anfingen zu singen — ich kann so etwas nicht beschreiben! Dieser Geist hat einen großen Eindruck auf mich gemacht, ich hab' sein Spiel nie ver-

gessen. Spohr mag regelrechter spielen und mehr wissen, die Franzosen wohl noch mehr Fertigkeit haben — aber es ergreift keiner so die Seele! Paganini saß mir auch, und *ich habe eine sehr ähnliche Zeichnung von ihm gemacht, auf die er nachher selbst seinen Namen geschrieben hat.*«*)

Über Paganinis Auftreten in Göttingen am 28. Mai berichtet der Bruder unseres Künstlers, *Wilhelm Grimm*, unter dem 23. Juli 1830 an Frau v. Verschuer (noch ungedruckt): »... Musik entbehre ich hier schmerzlich. Nur Paganini hab ich hier gehört. Der Mensch mit seinen langen, zottigen, um das blasse Gesicht wild hängenden Haaren, mit seinem ängstlichen und unheimlichen, geistreichen, anziehenden und abstoßenden Ausdruck sieht aus wie ein Hexenmeister und ist es auch mit seinem tollen und doch wieder unbeschreiblich rührenden und ergreifenden Spiel. Ich denke der Rattenfänger von Hameln hat auf ähnliche Weise Musik gemacht. Mein Bruder Louis, der ein eigenes Interesse an dem Manne genommen und seine Bekanntschaft gemacht hat, hat ihn dazu gebracht, ihm zu sitzen. Ob es nun wahr ist, er hat gerufen: ›Das ist doch einmal ähnlich!‹ und hat zur Bekräftigung selbst darunter geschrieben: ›Nicolo Paganini‹.«

Die Meinung von der dämonischen Macht über Ratten, die von Paganinis Spiel ausgehen sollte, kommt auch bei *Clemens Brentano*, der den Wundergeiger wohl in seinem Konzert am 18. Dezember 1829 in Frankfurt a. M. gehört haben wird, in einem Brief in der ihm eigenen humoristischen Weise zum Ausdruck. Er schreibt am 7. Februar 1830 an seinen Koblenzer Freund Hermann Joseph Dietz: »... Man hat neulich hier im Weidenbusch einen sogenannten Rattenkönig, 13 mit den Schwänzen zusammengeflochtene, posamentierte und gefrorne unauflösliche Ratten gefunden, der Frankfurter Witz schlug vor, sie in einem Eisklumpen appetitlich einfrieren und den Paganini zum Besten der Armen darauf geigen zu lassen, bis alles nebst den Ratten durch Seufzer aufgethaut, oder alles nebst dem Publikum durch Thränen damit zusammengefroren sey ...«

Die beiden Paganini-Bilder Grimms sind so gut wie unbekannt geblieben und über den kleinen Kreis der Freunde Grimmscher Kunst kaum hinausgedrungen; auch in den Kupferstichkabinetten ist vielfach nur das eine oder andere von ihnen anzutreffen.

---

*) Nach dieser Zeichnung hat Ludwig Grimm zwei Platten radiert, deren Nachbildungen unserem Heft beigegeben sind. Die eine, skizzenhaft, nur Kopf und Schultern, trägt das Datum »Cassel 1830«; die zweite, als Brustbild stichmäßig durchgeführt, ist bezeichnet: »Nach dem Leben, den 8. July 1830.« Dieses Datum darf aber nicht irreführen, da Ludwig Grimm in der Datierung seiner Arbeiten nicht einheitlich vorgegangen ist, indem er einmal *das Datum der Zeichnung*, das andere Mal *das der Fertigstellung der Platte* angegeben hat. Paganini hatte bereits am 1. Juni Kassel verlassen. Grimm ist hier selbst ein Opfer seiner Inkonsequenz geworden, als er bei Niederschrift seiner Erinnerungen, die er etwa 1834 begann, die Sitzung mit Paganini auf »anfangs July« legte.
Beide Darstellungen zeigen Grimms sichere Nadel, und besonders das zweite Blatt ist von bedeutender Qualität. Das Geisterhafte in Paganinis Erscheinung, das Grimm in seiner Aufzeichnung hervorhebt, kommt voll zum Ausdruck. Verglichen mit den zahlreichen, von Julius Kapp in seiner Biographie sorgsam zusammengetragenen zeitgenössischen Bildern, muß dem Grimmschen eine der ersten Stellen eingeräumt werden.

MEIN DEBÜT ALS OPERNSÄNGER

VON

FEDOR SCHALJAPIN

Jetzt war ich schon siebzehn Jahre alt. Im Panajewschen Garten trat eine Operettengruppe auf. Natürlich war ich jeden Abend dort. Eines Tages sagte mir ein Chorist:

»Der Theaterdirektor Semenoff-Ssamarskij stellt einen Chor zusammen für die Stadt Ufáá. Geh doch zu ihm. Vielleicht nimmt er dich.« Ich kannte den Künstler Semenoff-Ssamarskij und vergötterte ihn beinahe. Er sah interessant aus mit seinem schwarzen gefärbten Schnurrbart, der wie aus Eisen gegossen schien. Gewöhnlich trug er einen Zylinder, ein Spazierstöckchen und farbige Handschuhe. Seine Augen hatten etwas Schicksalhaftes, und sein Benehmen war übertrieben kavaliermäßig. Auf der Bühne war er wie der Fisch im Wasser und sang mit seinem Bariton äußerst gefühlvoll als Bettelstudent: »Ach, ich hab' sie ja nur auf die Schulter geküßt!« Die Herzen der Frauen schmolzen bei seinem Anblick wie Wachs im Feuer. Ich faßte Mut, trat im Garten an ihn heran und lüftete höflich die Mütze:

»Sie wünschen? — So so. Gut. Kommen Sie morgen zu mir ins Hotel.«

Als ich am folgenden Tag hinkam, wollte der Portier mir den Eingang verwehren. Ich flehte ihn an, mich doch hereinzulassen; ich weinte beinahe und quälte ihn so lange, bis er schließlich ausspuckte und einen Jungen schickte, um anzufragen, ob Herr Semenoff-Ssamarskij einen baumlangen, verhungerten und zerlumpten Strolch zu empfangen wünsche.

»Der Herr Direktor läßt bitten,« lautete die Antwort. Er war im Schlafrock und sein Gesicht so gepudert, daß er aussah wie ein Müller, der soeben von der Arbeit kommt und noch nicht Zeit gehabt hat, sich zu waschen. Am Tisch, ihm gegenüber saß ein junger Herr, offenbar ein Kaukasier, und auf einer Chaiselongue räkelte sich eine junge Dame.

Ich war sehr linkisch und befangen, besonders in Gegenwart von Damen. Ich fühlte es wie einen Stoß ins Herz: in Gegenwart dieser Dame würde ich gewiß kein vernünftiges Wort über die Lippen bringen!

Semenoff-Ssamarskij fragte mich sehr freundlich:

»Was können Sie eigentlich?«

Es wunderte mich nicht, daß er mich mit »Sie« anredete. Ein so feiner Herr konnte doch nicht anders! Seine Frage aber jagte mir keinen gelinden Schrekken ein. Ich konnte doch nichts! Absolut *nichts*!

Kurz entschlossen sagte ich frech:

»Traviata und Carmen.«

Aus Schaljapins Memoiren, die demnächst im Adler-Verlag, Berlin, erscheinen werden. — Die beiden Bildnisse des Meistersängers (als Zar und als Warlaam im »Boris Godunoff«) entstammen der Mussorgskij-Biographie von Kurt v. Wolfurt.

»Wir geben nur Operetten.«
»Die Glocken von Corneville,« sagte ich.
Dann nannte ich alle Operetten, deren Namen mir gerade einfielen. Aber das machte gar keinen Eindruck.
»Wie alt sind Sie?«
»Neunzehn,« antwortete ich schamlos.
»Und welche Stimme singen Sie?«
»Ersten Baß.«
Seine freundliche Art ermunterte mich zu immer größerer Tapferkeit.
»Wissen Sie, mein Lieber,« sagte er schließlich, »ich kann Ihnen aber keine solche Gage zahlen wie einem Choristen mit Repertoire!«
»Das brauche ich auch gar nicht. Ich werde Ihnen auch ohne Gage dienen,« platzte ich heraus.
Diese Worte riefen allgemeines Staunen hervor. Alle drei starrten mich schweigend an. Da erklärte ich:
»Das heißt, Geld habe ich keines. Aber *etwas* werden Sie schon zahlen können.«
»Fünfzehn Rubel im Monat.«
»Sehen Sie,« sagte ich, »ich brauche nur so viel, um zu leben, ohne allzusehr hungern zu müssen. Wenn ich in Ufáá mit zehn Rubeln leben kann, so geben Sie mir zehn. Sollte ich aber sechzehn oder siebzehn brauchen ...«
Der Kaukasier brach in ein schallendes Gelächter aus und sagte:
»Aber gib ihm doch zwanzig! Das spielt ja keine Rolle!«
»Unterschreiben Sie!« sagte der Direktor, indem er mir ein Blatt Papier reichte. Und vor mit Freude zitternder Hand unterschrieb ich meinen ersten Theaterkontrakt.
Ins Zimmer trat der Chorist Neuberg, ein kleiner rundlicher Mann und begrüßte den Direktor kameradschaftlich: »Guten Morgen, Semjonlevitsch!«
Und er unterschrieb einen Kontrakt, der auf vierzig Rubel lautete.
»Nach zwei Tagen,« sagte der Direktor, »werde ich Ihnen die Fahrkarten nach Ufáá und einen Vorschuß geben.«
Vorschuß? Ich hatte keine Ahnung, was das bedeutet, aber das Wort gefiel mir sehr. Ich fühlte, daß etwas Gutes dahinterstecken müsse. Ich verließ das Hotel zusammen mit Neuberg. Er war als Chorist in der Sserebriakoffschen Operntruppe beschäftigt gewesen. Als ich fünfzehn Jahre alt war, hatte ich auch versucht, dort anzukommen, aber es wurde nichts daraus, weil ich gerade im Stimmwechsel war.
Dieser kleine Neuberg erwies sich dann später als ein guter Kamerad.
Zu Hause, das heißt bei meinem Freunde Petroff, zeigte ich allen voll Stolz das Dokument, das mir die Pforten zum Tempel der Thalia und der Melpomene öffnen sollte. Die Kameraden verhielten sich meinen theatralischen Bestrebungen gegenüber skeptisch, was mich nicht wenig kränkte. Als sie schließlich in ein Gelächter ausbrachen, sagte ich entrüstet:

»Wartet nur, ihr Idioten! Was wollen wir wetten: nach drei Jahren singe ich den ›Dämon‹!« Nach drei Jahren sang ich allerdings in der Oper. Aber nicht den »Dämon«, sondern den »Mephisto«.

Nach zwei Tagen erhielt ich einen Vorschuß und eine Fahrkarte zweiter Klasse zum Dampfer nach Ufáá. Es war September. Kalt und feucht. Außer meinem abgeschabten Anzug hatte ich nichts anzuziehen. Petroffs Mutter hatte mir einen alten Schal geschenkt, den ich mir als Plaid über die Schultern warf. Aber ich war in gehobener Stimmung, reiste ich doch, um der hohen Kunst zu dienen!

Auf dem Belajafluß lief der Dampfer ein paarmal auf Sandbänke auf, und der Kapitän forderte die Passagiere der zweiten und dritten Klasse recht ungeniert auf, am Ufer spazieren zu gehen. Es war eiskalt, und um mich zu erwärmen, schlug ich am Strande Rad und übte mich in allerhand akrobatischen Kunststücken. Die Bauern in der Nähe neben ihren Heuhaufen lachten und zogen mich auf:

»Wie der Herr sich zeigen will! Was er nicht alles kann, dies lange Laster! Dieser Bajazzo!«

Herr! dachte ich. Jetzt werde ich schon als Herr angesehen.

Eines Nachts konnte ich nicht schlafen. Ich blickte auf den mächtigen Strom, besah mir den funkelnden Sternenhimmel und mußte an meine Mutter und meinen Vater denken. Schon lange, lange hatte ich nichts von ihnen gehört, ich wußte nur, daß sie aus Astrachan nach Samara gezogen waren. Es war mir schwer ums Herz, und ich fing an zu singen: »In dunklen Nächten, Nächten voll Kummer ...« Ich weinte und sang. Plötzlich höre ich in der Dunkelheit eine Stimme:

»Wer singt da?«

»Ich bin es.«

»Wer ist ich?«

»Schaljapin.«

Der Kaukasier trat auf mich zu, Penjajeff, ein trefflicher Kerl. Er bemerkte meine Tränen und sagte kameradschaftlich:

»Du hast eine prachtvolle Stimme. Was sitzt du hier allein? Komm zu uns, da ist solch ein Kaufmann, weißt du — komm nur!«

»Wird mich der Kaufmann auch nicht fortjagen?«

In einer großen Kabine der ersten Klasse saß am Tisch ein riesendicker Kaufmann mit rotem Gesicht, schwer betrunken und bereits im lyrischen Stadium. Vor ihm standen zahlreiche Schnaps- und Weinflaschen, Kaviar, Fischgerichte, Brot und alles mögliche andere Zeug. Mit stumpfem Blick schaute er auf diese »Fressalien« und rührte melancholisch mit dem Zeigefinger in einer großen Weinlache auf dem Tisch. Offenbar langweilte er sich. Penjajeff stellte mich vor, der Kaufmann hob die fetten Augenlider, hielt mir vier Finger seiner Rechten unter die Nase und befahl: »Riech!«

Ich roch.
»Wonach riechen sie?«
Die Finger rochen nach Wein und Hering.
»Nach Fisch,« sagte ich.
»Unsinn, Dummkopf!«
Immerhin goß er mir tüchtig Schnaps ein: »Trink! Wer bist du überhaupt?«
Ich sagte es.
»Aha! Auch so einer ... von diesen ... Na, egal, leg' also schon los! Was kannst du denn eigentlich?«
»Ich singe.«
»Aber Kunststücke kannst du nicht machen?«
»Nein.«
»Na, also dann sing!«
Ich fing irgend etwas an zu singen. Der Kaufmann hörte zu und schluchzte bald so, daß es ihn schüttelte. Ich bat um die Erlaubnis, meinen Kollegen Neuberg rufen zu dürfen. Wir sangen dann zweistimmig, herrlich natürlich! Der Kaufmann bewirtete uns fortwährend und zerfloß dabei vor Rührung. Das war mein erstes Auftreten vor einem »besseren« Publikum.
Endlich kamen wir frühmorgens in Ufáá an. Es war fürchterliches naßkaltes Wetter. Die fünf Werst bis zur Stadt stampften wir durch tiefsten Dreck. Eisiger Regen durchnäßte uns.
In der Stadt gingen Neuberg und ich, der eine lang und knochig, der andere klein und dick, gleich ins Hotel, wo Semenoff-Ssamarskij abgestiegen war. »So schmutzige Kerle lassen wir hier nicht herein,« sagte der Portier streng. Also zogen wir die Stiefel aus und gingen barfuß zum Direktor. Er empfing uns im Schlafrock wie in Kasan, das Gesicht dick gepudert. Bei unserem Anblick brach er in Lachen aus und bot uns Tee an.
Am selben Tage fanden Neuberg und ich ein Zimmer bei einem Theatermusiker für 14 Rubel pro Mann. Für diesen Preis erhielten wir auch Frühstück, Mittag- und Abendbrot. Ich ging sofort zu Semenoff-Ssamarskij und erklärte ihm:
»Ich habe Logis und Kost für 14 Rubel. Die übrigen sechs brauche ich nicht. Ich diene Ihnen um der Kunst willen, nicht um Geld.«
»Sie sind ein komischer Kauz,« antwortete er.
Die Proben begannen. Der Chor bestand aus siebzehn Männern und zwanzig Frauen. Wir probten zu den Tönen einer Violine, die der Chormeister, ein lieber, guter Mensch, aber ein ausgemachter Trinker, spielte.
Eines Tages hieß es zu meinem Entsetzen, der Direktor habe zuviel Choristen engagiert, einige müßten gehen. Ich war überzeugt, daß man vor allem auch mich entlassen würde. Als es aber so weit war, erklärte der Chormeister:
»Nein, diesen Jungen müssen wir behalten. Er hat keine üble Stimme und scheint nicht unbegabt zu sein.«

Mir fiel eine Zentnerlast vom Herzen.
Die Saison begann mit dem »Sänger von Palermo«. Am meisten aufgeregt war natürlich ich. Oh, du mein Himmel, welche Wonne war es, meinen Namen auf den Plakaten zu sehen: »Zweite Bässe: Afanajeff und Schaljapin.« Ich kostümierte mich als »Spanier« und schminkte mich so gut ich es verstand, um möglichst hübsch auszusehen. Ich war außerordentlich mager. Zum erstenmal im Leben zog ich Trikots an, und es war mir, als wären meine Beine völlig nackt. Ich schämte mich.
Als der Chor auf die Bühne gerufen wurde, stellte ich mich in die erste Reihe und nahm eine »spanische« Haltung ein: Ein Bein vor, die Hand kavaliermäßig auf die Hüfte gestützt, den Kopf stolz zurückgeworfen. Es erwies sich aber, daß diese Pose meine Kräfte überstieg. Das vorgeschobene Bein zitterte fürchterlich. Ich stützte mich also auf dieses Bein und schob das andere vor. Aber auch dieses Bein zitterte verräterisch trotz all meiner Bemühungen, dieses Beben zu überwinden. Da versteckte ich mich voller Scham in den hintersten Reihen.
Der Vorhang ging auf und wir stimmten an:
»Eins, zwei, drei, sieh mal schnell dort auf der Karte . . .«
Das Herz klopfte mir vor Angst und Freude, ich war wie im Traum.
Das Publikum rief bravo, applaudierte, und ich war nahe daran, vor Aufregung zu weinen. Die Blitzlampen vor der Rampe schienen einen Feuertanz aufzuführen. Der schwarze Rachen des Zuschauerraums war erfüllt von Gebrüll und vom Flattern der weißen Hände.
Nach einem Monat konnte ich schon auf der Bühne stehen, wie ich wollte. Die Beine zitterten nicht mehr, und die Seele war ruhig. Man gab mir schon kleine Rollen von zwei, drei Worten. Ich trat in die Mitte der Bühne und rief dem Helden der Operette mit Donnerstimme zu: »Der Mensch dort unten wünscht Sie zu sehen!« Oder etwas Ähnliches.
Die Künstler und die Bühnenarbeiter waren sehr freundlich zu mir. Ich liebte das Theater so sehr, daß ich für alle mit demselben Genuß arbeitete: ich füllte die Lampen mit Petroleum, putzte die Lampengläser, fegte die Bühne aus, kletterte auf den Schnürboden, stellte Dekorationen auf. Semenoff-Ssamarskij war auch sehr zufrieden mit mir.
Die Oper »Galika« sollte gegeben werden. Die Rolle des Vaters der Heldin sollte der Inspizient singen, ein großer Kerl mit groben Zügen und einem Pferdemaul — ein sehr unsympathischer Kauz. Er machte allen Unannehmlichkeiten, klatschte und log. Auf den Proben dieser Oper sang er falsch, hielt nicht den Takt und erklärte schließlich, zwei Tage vor der Generalprobe, daß er nicht singen werde: »Ich bin nur für Operette engagiert, aber nicht für Oper.«
Hierdurch geriet die Direktion in eine unmögliche Situation: woher einen Ersatzmann nehmen? Plötzlich werde ich zum Direktor gerufen, und er fragt mich:

»Schaljapin, können Sie die Partie singen?«
Ich erschrak, da ich wußte, daß es eine große und sehr wichtige Rolle war. Der Wahrheit gemäß hätte ich sagen müssen:
»Nein, Herr Direktor, das kann ich nicht.« Aber statt dessen sagte ich: »Jawohl, Herr Direktor, das kann ich.«
Bei diesen Worten hatte ich ein Gefühl, als ob mir der Kopf abgehauen würde. Dann raste ich nach Hause. Ich brannte vor Eifer, die Partie zu erlernen. Die ganze Nacht hindurch studierte ich die Noten, ohne an Schlaf zu denken. Am folgenden Tag sang ich auf der Probe die ganze Partie freilich voller Fehler, aber ich sang doch die ganze Partie. Ermunternd klopften mir die Kollegen auf die Schulter und waren des Lobes voll. Neid bemerkte ich bei keinem von ihnen — aber dies war auch die einzige Theatersaison meines Lebens, da ich keinen Neid auf mich sah oder verspürte, ja nicht einmal ahnte, daß es Neid unter Kollegen gibt.
Die ganze Zeit vor der Aufführung war mir, als berührten meine Füße nicht den Boden, als schwebte ich in der Luft, ein paar Zoll über der Erde. Am Tage der Vorstellung fing ich schon um fünf Uhr an, mich zu schminken. Ich hatte die schwierige Aufgabe, mich einem wirklichen Greise ähnlich zu machen. Ich klebte mir eine Nase, Bart und Augenbrauen an und machte mich so uralt wie möglich. Schließlich gelang es mir auch einigermaßen. Dann das Kostüm. Unbedingt mußte ich meiner Magerkeit abhelfen. Ich zog eine Wattierung an — sah aber zum Lachen aus: der Bauch wie bei einem Wassersüchtigen, Arme und Beine wie Streichhölzer. Es war zum Heulen! Da kam mir der Gedanke: Wie wäre es, wenn ich jetzt, ohne jemandem ein Wort zu sagen, ausreißen würde! Auf und davon nach Kasan! Die Erinnerung peinigte mich, wie ich damals von der Bühne im Panajewschen Garten mit Schmach und Schande fortgejagt wurde. Ich war überzeugt, daß auch hier mein Debüt ein ähnliches Ende nehmen würde. Aber es war zu spät. Von hinten trat jemand an mich heran, klopfte mir freundschaftlich auf die Schulter und sagte: »Nur keine Angst! Immer Kopf oben! Es wird schon gehen!«
Ich sah mich um. Es war Semenoff-Ssamarskij. Mit neuem Mut betrat ich die Bühne. Rechts stand ein Tisch und zwei Sessel. Links dasselbe. Auf der Bühne spazierten Kollegen herum, die lustig scherzten. Ich beneidete sie um ihre Selbstbeherrschung und setzte mich an den Tisch, wobei ich den Bauch möglichst weit vorstreckte, um behäbiger auszusehen.
Der Vorhang flog in die Höhe. Vor mir tanzten die Lampen der Rampe. Ein gelber Nebel blendete mich. Ich saß unbeweglich, wie angenagelt. Sehen und Hören war mir vergangen. Ich kam erst zu mir, als Djemba seine Phrase zu Ende gesungen hatte. Mit unsicherer Stimme begann ich automatisch: »Für die Freundschaft, euch zum Wohl, Brüder, erhebe ich den Kelch!«

Der Chor antwortete: »Zum Glück!«
Ich erhob mich vom Sessel und ging, auf meinen nichtwattierten Beinen schwankend, als wie zur Hinrichtung, zum Souffleurkasten. Auf der Probe hatte der Dirigent mir gesagt: »Wenn du zu singen hast, so mußt du unbedingt *mich* ansehen!«
Ich glotzte ihn also an wie ein Ochs und ließ mein Auge nicht von seinem Stäbchen. Im Mazurkatakt begann ich meine Arie:

»Oh, Freunde, welch ein Glück!
Ich habe keine Worte,
Um euch zu danken
Für euren Besuch ...«

Diese Worte hatte der Gastgeber offenbar an seine Gäste zu richten, ich aber kehrte den Gästen den Rücken und schenkte ihnen nicht die mindeste Aufmerksamkeit. Ja, ich hatte überhaupt vergessen, daß sich außer mir noch jemand auf der Bühne befand.
Ich hatte nur das eine Gefühl, der unglücklichste Mensch auf der Welt zu sein. Ich sang und sang, den Dirigenten starr ansehend, wobei ich mir verzweifelte Mühe gab, irgendwelche Gesten zu machen. Ich wußte, daß die Sänger Bewegungen mit den Händen machen, und wollte ebenso tun. Meine Arme waren aber plötzlich schwer wie Blei und bewegten sich nur von den Ellbogen abwärts. Ich streckte also bald den einen Unterarm, bald den anderen von mir und fuchtelte mit den Händen in der Luft. Dann legte ich abwechselnd bald die rechte, bald die linke Hand auf den Bauch.
Zum Glück beherrschte ich aber meine Stimme völlig, und der Gesang lief gut ab. Als ich meine Arie beendet hatte, erklang ein Beifallsrauschen. Ich war grenzenlos erstaunt und konnte nicht begreifen, daß das mir gelten solle. Der Dirigent flüsterte mir zu: »Aber verbeuge dich doch, du Esel!« Da begann ich, eifrig nach allen Seiten hin Bücklinge zu machen und ging zurück auf meinen Platz am Tisch. Einer der Choristen hatte aber unterdessen aus Versehen meinen Sessel beiseite gerückt. Natürlich setzte ich mich mit einem Knall auf die Diele. Dabei flogen meine Beine — lächerlich anzusehen! — in die Höhe. Die Zuschauer brüllten vor Lachen, und von neuem erscholl tosender Beifall.
Ich hatte nur einen Gedanken: Jetzt bist du erledigt! Trotzdem nahm ich mich zusammen, stand auf, rückte den Sessel zurecht und ließ mich in ihn so würdevoll wie möglich nieder. Dann aber saß ich und weinte bitterlich, weinte — hemmungslos — still vor mich hin.
Die Tränen lösten die Schminke auf, und ich muß recht kläglich ausgesehen haben. Ich ärgerte mich über meine Ungeschicklichkeit, aber auch über das Publikum, das ebenso lebhaft meinen Gesang beklatscht hatte wie meinen Unfall.

BAYREUTHER FESTSPIELE 1927

VON

FERDINAND PFOHL-HAMBURG

Eine machtvolle Kundgebung des deutschen Geistes, bedeuten die Bayreuther Festspiele im großen Sinn ein Bekenntnis zum Geist: heute mehr denn je; denn Bayreuth heißt: höchster Kunststil; heißt: vaterländische Kunst, Heldenverehrung, Einkehr bei uns selbst, Vergeistigung der Welt, tiefstes Lebensgleichnis von Bild und Ton.

Wenn man von früheren Festspielperioden sagen konnte: »Im Anfang waren die Meistersinger,« so war diesmal das tiefste und schmerzlichste Werk Wagners, die genialste Leistung im Bereich der gesamten Musik, war »*Tristan*« mit seinen unvergeßlichen Sehnsuchtslauten, seiner Trauer und Schwermut, seinem Todesverlangen und seiner Verlassenheit zwischen zwei Welten, seiner hochpoetischen Symbolik an den Anfang der Jubiläumsaufführungen dieses Sommers gerückt worden.

Wie modern und wie jung Bayreuth ist, bewies der Leiter und Schöpfer dieser Aufführung, der ihr Farbe und Form, Gestalt und Bewegung gab. Bewies *Siegfried Wagner* mit seiner vielfach überraschenden, vom traditionellen Darstellungsstil losgelösten Inszenierung, die im Bühnenbild und im Gegenständlichen so neu war, daß ihr gegenüber das alte Schlagwort von der »Erstarrung Bayreuths« in seiner Haltlosigkeit deutlich wurde, jenes Schlagwort, das die Verkleinerer Bayreuths in die Öffentlichkeit zu werfen nicht müde werden. Wer darf angesichts dieses Bayreuther »Tristan« noch von Erstarrung sprechen? Siegfried Wagners Inszenierung ist so *selbständig*, daß mancher gute Wagnerianer dem Erben Bayreuths etwa sogar zurufen möchte: »Verzeiht! Vielleicht schon ginget Ihr zu weit!« Und die so sprechen, werden ihren Einwurf auf das Bildliche des zweiten Aktes stützen, des sogenannten Gartenakts, den Siegfried Wagner an das Meer legt; der Hintergrund der Landschaft wird beherrscht von dem ruhevollen Blau der See. Das Parkhafte, der Waldcharakter, das Intime, Lauschige, Versteckte, das Heimliche und Dämmernde tritt zurück gegen den Blick ins Freie. Dagegen senkt Wagner auf der Burg des siechen Tristan, wo auf Mensch und Stein die Trauer und Verlassenheit des Sterbens lastet, wo die endlose Einsamkeit des Meeres das Gefühl der Weltverlorenheit bis zum körperlich Schmerzhaften steigert, Meer und Kimmung *unter* das Blickfeld. Ich weiß nicht, ob man ihm in dieser subjektiven Szenenvision unbedingt beipflichten darf. Aber in allem anderen darf man mehr als nur »beipflichten«. Der erste Akt war szenisch eine Offenbarung: Alles licht, groß, hell, weit. Eine Sinfonie von Farben. Ein Hochzeitsschiff, das eine Königsbraut trägt. Das Licht stand wie in gläserner Luft in grünlich-gelbem Schimmer.

Die Aufführung leitete der junge, sehr begabte Herr *Elmendorff* (München), ein warmblütiger Musiker, der seinerseits für die Tristan-Musik seelische Empfänglichkeit und beherrschten Ausdruckswillen einzusetzen hat. Das Orchester: berauschend! Reich und unendlich wie das Meer. Die Mitteilung dürfte interessieren, daß die Kontrabässe und die Violoncelli des Festspielorchesters mit dem *Westermannschen* Stachel ausgerüstet sind, der bedeutsamen Erfindung eines Hamburger Musikers, die den Klang der Streichbässe im Sinn der Veredelung auf das günstigste beeinflußt.

Von den Darstellern ist *Emmy Krüger* als Isolde mit uneingeschränkter Bewunderung zu nennen. Erstaunlich, zu welcher Höhe diese Künstlerin emporwachsen konnte unter dem Entwicklungsauftrieb des Bayreuther Stils. Sie steht heute inmitten einer Hochblüte, in der Schönheit des Leibes und der Stimme, sinnvoller Kult der Gebärde, Ausdruckskraft einer von temperamentvollem Lebensgefühl durchpulsten Darstellung und seelischer Reichtum sich einheitlich zusammenschließen.

An Stelle von *Gunnar Graarud*, behindert durch klimatische Störungen, übernahm *Gotthelf Pistor* (Darmstadt) die schwierige Rolle des Tristan, die er (bis auf einige schwache Stellen im Mittelakt) in den Szenen des dritten Aktes mit beachtenswerter stimmlicher und dramatischer Begabung ehrenvoll durchführte. Auf sein nobel behandeltes Organ und nicht minder auf vornehme Deklamation stützte sich *Alexander Kipnis* mit einer wertvollen Leistung als Marke. Wirkte der stimmbegabte *Habich* als Kurwenal gelegentlich ein wenig grell, so konnte *Anny Helm* als Brangäne mit ihrem hellen Sopran weder als Trägerin eines dramatischen Charakters, noch in ihrer technischen Durchbildung völlig überzeugen.

Die Aufführung des »*Parsifal*« leitete wiederum *Karl Muck*, dieser in seiner Art einzige Meisterdirigent. In Bayreuth tritt bekanntlich die »Person« des Dirigenten, seine menschliche Erscheinung sichtbar überhaupt *nicht* hervor. Im mystischen Abgrund des Orchesters bleibt er den Blicken entzogen. Um so fühlbarer wird das Geistig-Schöpferische seines Wesens, die gestaltende Kraft, mit der er die Ausdruckswerte der Musik in ihrer Vielgestaltigkeit als Rhythmus und Melos, als Harmonie und Farbe dem dramatischen Geschehen dienstbar macht. Da zeigt sich die geschmeidige Meisterhand, mit der Muck ein wundervolles Orchester beherrscht, dem er höchste Genauigkeit der Spieltechnik als unverletzliche Pflicht auferlegt, und das er zugleich auf die Höhe charaktervollen Vortrags und klarer Schönheit emporhebt.

Ihre Überraschung brachte die erste Parsifal-Aufführung in dem Gurnemanz eines homo novus: *Ivar Andrésen* machte in dieser kapitalen Rolle Aufsehen mit einer prachtvollen Baßstimme von großem Format. Andrésen muß als stimmliche Begabung ersten Ranges gewertet werden. Als Parsifal erschien *Gotthelf Pistor*, der Tristan des vorangegangenen Abends: er machte in Stimme, Haltung, Darstellung starken Eindruck. Die Kundry *Barbara*

Kemps fesselt durch einige große Momente: wie den gleichsam aus Abgründen emporgeschleuderten Schrei in der Klingsor-Szene und die dämonisch vorgetragenen Worte: »Da sah ich ihn . . .« Ein stärkstes dramatisches Temperament, aber eigenwillig, steht sie dem Bayreuther Darstellungsstil nicht nahe genug. Nobel, nicht ganz ausreichend in der Tonkraft, war der Amfortas von *Karl Hammes*, wild und gierig der Klingsor *Franz Egenieffs*, klangvoll die Titurel-Stimme *Rudolf Watzkes*.

Wurden der erste und dritte Akt mit den ehrwürdigen Bühnenbildern des Jahres 1882 ausgeführt, so hatte Wagner dem Mittelakt eine vollständige Erneuerung gegeben. Das magische Laboratorium Klingsors, wie in Felsen eingehauen, wirkte so schamanenhaft-fremdartig, so geheimnisvoll-phantastisch, wie man es nur wünschen mochte. Zu diesem Bild trat der Zaubergarten in lebhaftesten Gegensatz. Man sah in einen tiefen Garten, aus dem in zierlichen Linien, vielleicht um ein weniges zu symmetrisch, in arabischen Bögen feingliederige Ranken mit durchsichtig hängenden Blüten zum luftigen Laubendach sich lose reihten. Ein blendender szenischer Effekt wurde sehr bewundert: Parsifal schaut statuenhaft regungslos über die Mauer in den Garten, von ihr zur Hälfte verdeckt, aber auf Brust und Haupt rotgoldenes Licht konzentriert. So war er die lebendige Verwirklichung der Klingsor-Worte: »Wie lachen ihm die Rosen der Wangen.«

Siegfried Wagners neue Inszenierung des »Rheingold« schließt sich in der ersten, der Aquariumszene, auf das engste an die landschaftliche Schilderung der Dichtung. In unaufhörlichem Wogen atmet der Strom. Die Szene, von erstaunlicher Naturwahrheit, schaltet zunächst jeden Lichtreflex, jedes Phosphoreszieren in dieser graugrünen Strömung aus. Das Licht dringt erst in dem Augenblick in die dämmerige Tiefe, da die »Weckerin in den Grund lacht«. Da beginnt das Rheingold zu leuchten: sein Glanz lockt Alberich, und wie mit einem Sprung wird der Anfang der großen tragischen Handlung erreicht, die sich über vier gewaltige Dramen und drei Generationen hin verzweigt, die ein ganzes Weltverhältnis umspannt.

Von grandioser Phantastik auch die Nibelheimszene: unvergleichlich die atmosphärischen Phänomene, die zauberhaften Wolkenschleier im Emporsteigen aus dem Wasser in die Luft; im Niederstieg aus Luft und Wolken durch die Erdrinde in plutonische Bezirke, in allmählicher Verdichtung zu stalaktitenartigen Gebilden, zu rotem Gestein, Schlacken, Erdhöhlen. *Meisterstücke moderner Inszenierungskunst*!

Als Spielleiter zeigte Wagner seine Einfühlung in den dramatischen Puls der Szene in jenen gefährlichen Situationen, in denen für die Götter die Gefahr droht, zu leblosen Puppen, zu scheintoten Statuen zu erstarren. Ich habe etwas Ähnliches von sinnvoller Belebung, von innerer und zugleich äußerer Verknüpfung der Gestalten mit dem szenischen Vorgang nie zuvor gesehen. Auch der Schlußszene der Götterdämmerung hatte Siegfried Wagner eine

von allen bisherigen Lösungsversuchen vollkommen abweichende Erscheinung gegeben, die nichts Geringeres will, als den Zusammenbruch der schuldverstrickten Welt glaubhaft zu machen. Die Gibichungenhalle wird zum wüsten Trümmerhaufen. Am fahlen Horizont, jenseits des Rheins, erscheint jäh der mächtige Felsenturm, der Walhall trägt; Rauch und Flammen krallen sich an seinen Flanken empor: ein Feuerschauspiel von kosmischer Phantastik. In rätselhaftem Vorgang verbrennt und verschwindet Fels und Burg; eines der Wunder der optischen Bühne. Der Rhein schwillt über seine Ufer bis an den Scheiterhaufen. Wir sehen die Rheintöchter auf der grauen Flut mit dem wiedergewonnenen Ring, wir sehen, wie sie Hagen in die Tiefe ziehen. Das Schlußbild schaltet so das kindlich-unzulängliche Puppentheater in den Wolken, wie es bisher gezeigt wurde, sehr geschickt aus und bringt dennoch das Ende der alten Weltordnung überzeugend nahe.

Die Leitung des ungeheuren Werkes hatte Wagner vertrauensvoll in die Hände *Franz v. Hoeßlins* gelegt, dessen Name in den letzten Jahren häufig mit Achtung genannt worden ist. Ohne Zweifel bekundete er sich als begabter und hochgewillter Künstler. Aber ob ihn auch Lebensreife und Kunsterfahrung befähigen, einem Werk von der Tiefe und der motivischen Fülle der Ringdramen in nachschöpferischer Arbeit restlos gerecht zu werden: dafür erbrachte seine Darstellung in ihrem orchestralen Teil keineswegs eine geschlossene Reihe von Belegen. Erfahrene Kenner konnten orchestrale Schwächen unmöglich überhören. Um so mehr werden sie geneigt sein, dem Dirigenten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, wo er der Poesie und der Erhabenheit dieser reichen Musik Verkünder ward. Die Trauermusik der »Götterdämmerung« baute er in breitester Feierlichkeit auf, und das hohe Pathos im Vortrag dieses Stückes bezeichnete einen Gipfel seiner Leistung.

Als Siegfried erschien zum erstenmal *Lauritz Melchior* auf der Szene, hat also ein gewisses Anrecht auf Nervosität. Es sei bemerkt, daß die Leiblichkeit dieses Siegfried zu sehr zum Kolossalen hin sich reckt, als daß ihr Inhaber die Illusion des frischen »Waldknaben«, den Eindruck eines zwanzigjährigen Jünglings wecken könnte. Das Stoffliche seiner bedeutenden Stimmbegabung triumphiert. Der in der Lebensgemeinschaft mit Brünnhilde schnell zum Mann gereifte Siegfried der »*Götterdämmerung*« gelang Melchior um vieles glaubhafter. Trotzdem blieb ein Rest zu tragen: das pralle Gesicht des Sängers versagt sich dem feineren Mienenspiel und damit auch dem seelisch bewegten Ausdruck. Aber Melchior erfreute durch liebenswürdige und auch große Momente. Aber in solchen Kraftstellen werden wiederum die Grenzen seines technischen Vermögens fühlbar. Es liegen überall leichte Schleier auf dieser großen, aber unfreien Stimme, und Reibungsgeräusche drücken auf ihren musikalischen Adel. Ihm war *Nanny Larsén-Todsen* als Brünnhilde in jeder Beziehung überlegen: sowohl als geistvolle Darstellerin, wie auch als ausgezeichnet gesangstechnisch gebildete Sängerin. Hier, in

einem Drama auf Tod und Leben, war die Brünnhilde dieser auch seelisch reichbegabten Künstlerin in jedem Sinn groß. Wenn die Teilnehmer dieser Aufführung an den »Ring« zurückdenken, so wird ihnen als ihr Wesentliches das Bild dieser nordischen Frau mit den redenden Augen, der reinen musikalischen Stimme, der kristallen fließenden Fülle reichster seelischer Bewegung entgegentreten. Sie war die lebendige Seele des riesigen Werkes.
Die drei Wotan-Rollen machte *Friedrich Schorr* mit erzener Deklamation kenntlich als Erscheinungsformen der tragischen Hauptgestalt. Eine Leistung von klassischem Stil und großartigem Ausmaß. Schorr hat sich mit ihr als Künstler ersten Ranges beglaubigt. Enorme stimmliche Begabung, dramatische Energie und schöpferischer Kunstverstand sind in diesem Künstler wundervoll verschmolzen mit überlegener technischer Beherrschung der Mittel. Er ist wahrhaft der »singende Darsteller«, den Wagner für sein Werk fordert.
Die Sieglinde *Henny Trundts* stützte sich auf einen großen, dramatisch durchgreifenden, aber von Tremolitis belasteten Sopran. *Maria Ranzow* bot als Fricka (und später als Waltraute) eine durch unbedingte Vornehmheit von Geste und Vortrag hervorragende Leistung. Als schätzbare Erda erschien *Eva Liebenberg*, als Gutrune *Hilde Sinek*. Meisterstücke der Charakteristik schufen neben *Fritz Wolff*, dem geistreich beweglichen Loge, *Walter Elschner* in seinem kostbaren Mime, *Eduard Habich* als fanatisierter Alberich. War der Gunther *Josef Correcks* etwas steif im Ton, so blieb es *Carl Braun* (als Fasolt, Hunding und Hagen) bei der bedauerlichen technischen Verbildung seiner großen Stimme leider verwehrt, zu überzeugender Kunstleistung emporzusteigen. Auch der Siegmund *Oscar Ralfs* konnte es im Zwang unfreien Spiels und einer ungleichmäßigen Tonbildung zu keinem tiefer greifenden Eindruck bringen. Als Fafner bewährte sich *Walter Eckardt*, als Waldvogel *Ingeborg Holmgreen*; vorher und nachher erschien diese stimmbegabte Sängerin mit *Minny Ruske-Leopold* und *Charlotte Müller* im Terzett der Rheintöchter. Als Nornen wirkten in einem Bühnenbild von mythologischer Urstimmung *Eva Liebenberg*, *Maria Ranzow* und *Henriette Gottlieb*.
Der Chöre in Tristan, Parsifal und insbesondere des Mannenchors der Götterdämmerung ist mit Bewunderung zu gedenken; mit ihnen des Meisters, der diese staunenswerten Chorleistungen schuf: *Hugo Rüdel*. Etwas Ähnliches wie diesen Mannenchor sieht und hört man in der ganzen Welt nicht wieder.
Wir scheiden von Bayreuth nach unvergeßlichem und tiefstem Kunsterleben. Und wir scheiden in dem Bewußtsein, daß Bayreuth der Pflicht sich bewußt ist, die dieser zum deutschen Idealismus, zu betonter Geistigkeit gerichteten Kunststätte Ursprung und Tradition auferlegen; und daß Bayreuth sie im ganzen Umfang erfüllt. Die Festspiele steigen unaufhaltsam zu ihrer früheren Höhe empor: die Aufführungen dieses Sommers werden Ruf und Ansehen mehren, ihnen neue Freunde zuführen, auf daß das Wort zur Wahrheit werde: so lange es ein Deutschland gibt, wird es auch ein Bayreuth geben.

DAS FÜNFTE FEST DER INTERNATIONALEN GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK IN FRANKFURT a. M.

BESPROCHEN VON

THEODOR WIESENGRUND-ADORNO-Frankfurt a. M.

Dies Fest, das die musikalische Lage verbindlich spiegelte, ohne sie zu verschönen, stand im Zeichen der europäischen Stabilisierung. Die Internationale Gesellschaft, Sezession ihrem Ursprung nach, dem aufgelockerten Wien der ersten Nachkriegsjahre entwachsen und der revolutionären Veränderung der Musik zugewandt, vermag ihren revolutionären Impuls nicht weiterzutragen in eine Zeit, deren soziale Ordnung sich nochmals wieder verfestigt und stark genug ist, die künstlerische Produktion in weitem Umkreis nach ihrem Erfordernis zu prägen. Den Formen und Gehalten indessen der stabilisierten Musik kommt ihrem objektiven geschichtlichen Stande nach Wahrheit nicht länger zu, die Problematik der einzelnen Werke aus dem Umkreis jener Stabilisierung bezeugt es exemplarisch. Den stabilisierten Schein zu sprengen und auf Wahrheit sich zu richten, ist heute bloß wieder den Einzelnen, der Gesamtsituation Enthobenen möglich; paradox genug, da es doch um die Überwindung des schlechten Individualismus geht, und dennoch notwendig, weil das Bild der veränderten Gesellschaft, an dem allein veränderte Kunst ihr gültiges Maß hat, heute nur von einzelnen bewahrt wird, fast zum Gegenstand der Verschwörung wurde, während die bestehende Gesellschaft und die Kunst, die abhängt von ihr, kein Interesse kennt als das eben, den eigenen Bestand ideologisch zu verfestigen. Es läßt sich danach begreifen, daß auf dem repräsentativen Fest die großen und isolierten Einzelleistungen zurückgedrängt waren und daß in einiger Geschlossenheit an ihre Stelle jene vorgeblich gemeinschaftsmäßigen, breit entfalteten Richtungen traten, die tatsächlich dadurch bloß ihre überindividuelle Haltung gewinnen, daß sie bedingungslos und uniform dem Diktat einer Gesellschaft sich fügen, deren realer Grund unverändert individualistisch ist. Die jungen faszistisch inspirierten Nationalstaaten wollen sich mit allen Mitteln und also auch denen des musikalischen Folklore beweisen, daß sie aus Natur und Blut kommen, was man ihnen freilich ohnehin glaubte, und die minder blutigen und minder natürlichen Großmächte haben in der neuen Klassizität, dem Spiel, das man miteinander spielt, ein leidlich kollektives Mittel, von der Not abzulenken, die sie nicht vermindern können. Unbequeme Musik, die sich weniger leicht hantieren läßt, wird als überholt zurückgeschoben, ehe man nur fähig ist, ihrer Intention zu folgen; oder als unverständlich, ehe man sich zum Verstehen die Mühe nimmt. Noch gibt sich die Reaktion für fortgeschrittener aus denn ihr ernstliches Widerspiel. Es mag zum Guten des Festes zählen, daß sie

sich deutlicher decouvrierte und den offenen Anschluß an die ältere Generation fand.

Von prominenten Namen internationaler Dignität waren allein *Alban Berg* und *Béla Bartók* vertreten; beide mit Werken konzertanten Charakters, beide indessen mit Werken ihres Charakters zuvor und hart kontrastierend. Bergs Kammerkonzert für Klavier, Geige und dreizehn Bläser ist der singuläre Glücksfall des Festes; Wagestück des Einzelnen und Bauwerk aus dem Traum; ohne Rücksicht aufs Vernommenwerden ins Unbekannte zielend und dennoch nicht privat, sondern getrieben von der Dialektik der großen Formen, über die der einzelne hier wacht. Entwicklungsmäßig stammt jene Formdialektik aus dem Wozzeck; die Mittel der kombinatorischen Konstruktion, die dort halfen, die musikalische Zufälligkeit des szenischen Verlaufs mit musikeigenen, dramatisch autonomen Gesetzen zu umschließen, werden im Kammerkonzert ins instrumentelle Bereich zurückgeführt, geschärft um die Präzision des Augenblicks, um die Freiheit vom fixierten Formwesen, die die Oper Berg geschenkt hatte. Damit sind hermeneutisch erhellende Zusammenhänge gegeben; der getrübte Ländlerton der ersten Wirtshausszene, die Sekunden vom zweiten Thema der Schmuckszene, der gurgelnde Ton von Wozzecks Tod wurden erinnert und füllen die Atmosphäre der Musik, die nicht spielt, sondern treu an den Menschen sich heftet. Zugleich aber schafft die Transposition der formkonstruktiven Elemente des Wozzeck ins instrumentale Bereich die bis heute kaum nur geahnte Möglichkeit einer Synthese ganz gebundener und ganz aufgelockerter Schreibweise; die Möglichkeit, totale Architektur und triebmäßige Partikel vollständig gegeneinander auszuwägen. Alle Formen fast des heutigen Berg sind ambivalent, höchst verschieden zu analysieren, wie nur die Mahlers. Indem in jedem Satz mehrere Formtypen sich überschneiden, jeder Typus zugleich streng in sich durchgeführt und mit anderen kombiniert wird, gelingt eine Kontrapunktik der Formen, die die nach eigenem Willen sich auslaufenden Details zugleich erzeugt und umfängt. So faßt der erste Satz Variationen- und Sonatentyp zusammen; der zweite ein vielschichtig sich ausbreitendes Adagio im Sinne des letzten Mahler mit einem in sich rückläufigen, völlig gesetzmäßigen Gebilde; der dritte endlich kontrapunktiert, der Idee nach und vielfach tatsächlich, die beiden ersten und bindet sie durch einen energisch durchgeführten Rhythmus. Anstatt starrer Polyphonie resultiert aus solcher Kombinatorik kühne Beweglichkeit des musikalisch Einzelnen, wie sie der Zufall kaum je zu gewinnen vermöchte, der, da ihm die geheimen und wechselfältig sich durchdringenden Formmittel Bergs abgehen, mit sinnfälligeren sich begnügen muß, die dem partiellen Ereignis den Schwingungsraum verkürzen. Bergs Konzert dagegen triumphiert in der Stelle nicht minder als im Ganzen; der Beginn etwa des langsamen Satzes oder das Schweigen über seinem Wendepunkt oder der kurz entscheidende Violinausbruch vor der Generalpause des Finales suchen, Geschehnisse äußerst



Paul Hindemith: Hin und zurück



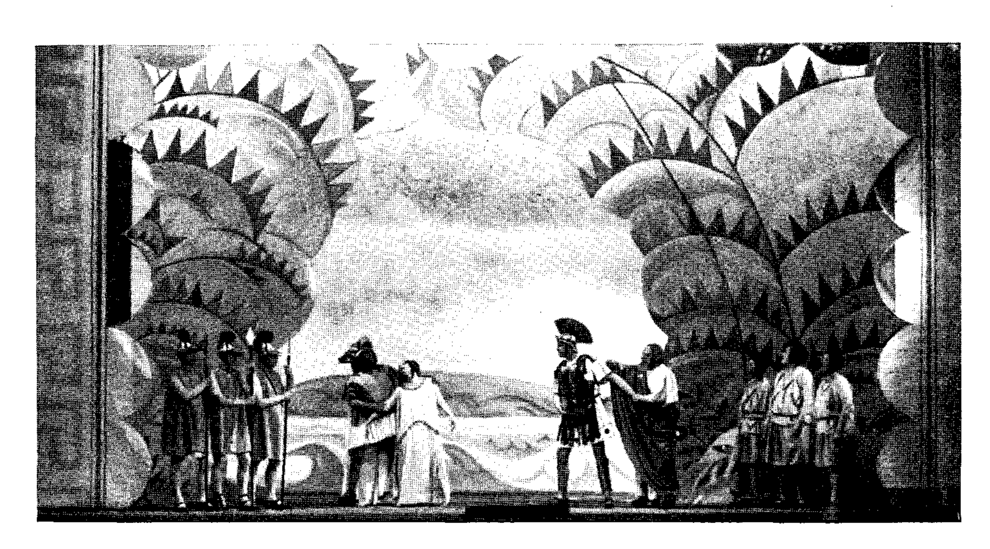
Ernst Toch: Die Prinzessin auf der Erbse

Bühnenbilder der Uraufführungen in Baden-Baden

Nach Aufnahmen von Kühn & Hitz, Baden-Baden



Kurt Weill: Mahagonny



Darius Milhaud: Die Entführung der Europa

Bühnenbilder der Uraufführungen in Baden-Baden

Nach Aufnahmen von Kühn & Hitz, Baden-Baden

determinierter Art, ihresgleichen unter aller freien Invention. Dies Kammerkonzert, fremd in die Musik seiner Tage einbrechend, wird, so scheint es, einmal mit Schönbergs und Mahlers Zeugnissen dafür einstehen, daß selbst unsere dunkle, verlassene Musik, der kein sichtbarer Stern mehr leuchtet, nicht ohne alle Hoffnung ist. Wenn bereits die erste Aufführung des inkommensurabeln Werkes die Hörer zur betroffenen Ehrfurcht zwang, so ist das wesentlich der Aufführung zu danken. Unter der hingebenden Direktion *Hermann Scherchens* boten *Eduard Steuermann* und *Rudolf Kolisch* eine musikalische Darstellung jener Art, wie sie heute vom Wien Schönbergs ihren Ausgang nimmt und die einzig aktuelle sein mag: die Interpretation wird zur Konstruktion des musikalischen Organismus. Es ist hier keine Möglichkeit, den neuen Stil exakt zu bezeichnen; es genüge die These, daß er das Bewußtsein der musikalischen Reproduktion von Grund auf verändern und auf den Stand der fortgeschrittensten Produktion bringen werde, und die Aussage, daß Steuermann wie Kolisch nach Spiritualität und Natur jenen Stil bereits in Vollkommenheit ausprägen.

Zum Berg-Konzert stellt das Klavierkonzert von *Bartók* den völligen Gegensatz; einen negativen Gegensatz allerdings. Zuviel dankt die neue Musik dem strengen und lauteren Meister, als daß die dringlichen Einwände gegen sein heutiges Komponieren verschwiegen werden dürften; wobei das hohe und reine Niveau der Leistung stillschweigend vorauszusetzen bleibt. Bislang schied sich Bartók von den Folkloristen jeglicher Art dadurch, daß ihm das Folklore allein nur das Ausgangsmaterial bot, an dem sich seine kompositorische Kraft entzündete und das seine subjektive Intention durchdrang. Heute, nach der Tanzsuite, ist er in ein naives Folklorisieren zurückgefallen, das seine besten Arbeiten längst hinter sich gelassen hatten; nationale Themen werden mit Dissonanzen geschmückt, ohne unter ihnen zu zerbrechen, schwimmen oftmals oberhalb der diffusen Harmonik unbehelligt wie bei Kodály. Zugleich ist diesmal Bartók der Faszination des Strawinskijschen Klassizismus erlegen und bringt die Form mit einer pseudobachischen Motorik in Schwung. Dabei läßt sich nicht verkennen, daß er nach außen hin seinen Umfang beträchtlich erweitert hat; die Sätze sind reicher und kühner disponiert als alles Frühere, und dem Problem der Farbe, das er bislang kaum in eigener Weise verfolgte, wurde sehr energisch nachgefragt. Dem langsamen Satz zumal läßt sich originaler Klang nicht absprechen; allein das Stück ist so hoffnungslos in die orientalische Monotonie verliebt, so ungebrochen arabisch getönt, daß es schließlich kaum mehr gilt als eine sehr aparte und sehr extrem gelagerte Impression. Die Ecksätze gar sind matt und bar selbst der Schlußgewalt, die einmal die Stretta des zweiten Quartetts beflügelte; womit allerdings eher etwas für als gegen Bartók bewiesen wird, da der Abenteurer des schmalen Wegs auf der breiten Rückzugsstraße wenig Ruhm zu erwerben vermag und der Effekt hinter dem modeüblichen doch zurückbleibt. Bartók ist belastet mit

einer höchst verantwortlichen Vergangenheit, die er nicht leicht desavouieren wird. *Furtwängler* dirigierte authentisch, sichtlich überzeugt; *Bartók* spielte mit der trockenen Glut, die seinem Pianistentum eignet und die stets noch den Dämon durchläßt, dem der Komponist zu wirken verwehrte.

Nach den beiden Führern sind zunächst zwei Outsider des Festes zu nennen. *Alexander Jemnitz*, dessen jüngste Sonate für Violine und Klavier ihre Uraufführung fand, kommt aus einer von Schönberg, Reger und dem ernsthaften Folklore bestimmten Konstellation und brauchte Zeit, sich durchzuschreiben; mit der Sonate, nach dem Berg-Konzert fraglos dem eigensten und stärksten Stück des Festes, bringt er sich erstmals auf seinen Nenner. Zumal der erste Satz hört mit sehr scharfen Ohren in einer überaus spezifischen, vom Grundbaß emanzipierten Weise der Harmonik nach, steckt zugleich voll neuer Satzideen, wie der der freien Melodiebildung in den höchsten Geigenlagen. Des ungemein schwierigen Werkes nahmen sich *Claudio Arrau* und *Stefan Frenkel* verdienstlich an. — Einen völlig überraschenden Erfolg erzielte *Josef Matthias Hauer* mit seiner siebenten Suite op. 48; einen Erfolg, der zwar in erster Linie der fanatischen Uminterpretation des immerhin reichlich fragwürdigen Werkes durch *Scherchen* zuzuschreiben ist, der aber doch, trotz aller ersichtlichen Schwächen des kompositorischen Vermögens, dem Autor insofern mit Recht gebührt, als die Rationalität seiner Verfahrungsweise in manchem Punkt einen richtigen Erkenntnisstand anzeigt und die Musik sich durchwegs Konsequenz und stets Macht der Irritation erhält.

Die Nationalkomponisten aller Länder vereinigten sich. Sie haben nichts zu verlieren und ihre Ketten zu gewinnen, die sie Bindungen heißen. Nach Bartók führte sie *Janaček* mit dem Klavierconcertino, das beim öfteren Hören nicht besser wird, seine Kanten einbüßt und die Bescheidenheit der musikalischen Ereignisse allzu drastisch herauskehrt. Es versöhnt damit ein fragmentarisch echter Ton und schönes Ungeschick. Frau *Stepánowá-Kurzowá* spielte vorzüglich. — Das a-cappella-Oratorium des Südslawen *Bozidar Sirola* »Leben und Sterben der heiligen Brüder und Slawenapostel Cyrill und Methodius« sucht romantisch den Stil slawischer Liturgie zu erneuen durch ein Gemisch von kirchentonalen Bildungen und traditionaler Volksmusik. Man kann sich denken, daß das, an die kontrastarme Materie des Chorklanges gebunden und kontrapunktisch unentfaltet, nicht über viele Stunden zu fesseln vermag und überhaupt, bei aller subjektiven Ehrlichkeit, wenig Aussichten gibt. Unter der Direktion von *Srecko Kumar* war der profunde Klang der Bässe des Zagreber Gesangvereins »Kolo« zu bestaunen. — Die zweite Sinfonie von *Carl Nielsen* zählt im Grundhabitus durchaus der älteren Generation zu und bleibt im landschaftsmalenden Impressionismus verhaftet, hat aber musikalische Substanz, die es beim Gewohnten nicht stets duldet. Eigentlich sinfonische Spannungen gibt es in dem abgesteckten Phantasiemilieu nicht, aber manchmal unverbrauchten Klang. Technisch sind die beiden Sätze, von der sinfonischen

Prätension abgesehen, durchaus respektabel, und der erste fällt nicht in die Konvention. So läßt sich der Erfolg verstehen, den Furtwänglers meisterliche Darbietung des Stückes erwirkte. — Dagegen ist die zweite Sinfonie von *Emil Axman* ganz unerfreulich. Absichtlich musikantisch aufgezogen, vergebens um ihren Smetana bemüht, technisch offenbar wenig fundiert und viel zu lang, scheint sie ein Schulbeispiel für die ideologische Funktion der national affichierten Musik. — Unter den folkloristischen Arbeiten muß auch das sehr begabte Streichquartett des jungen Russen *A. Mossoloff* rangieren. Das Stück, ganz unfertig noch, zeigt viel Klangsinn und Courage; aber die Scholle hat es ihm doch angetan. Immerhin ist die Erkenntnis bereits wach, daß es der Scholle an Tragfähigkeit mangelt, und an Stelle von Schlüssen treten jedesmal Pointen, die alles Vorangegangene dementieren. Die Aufführung durch das *Kolisch-Quartett* war von einer kaum vorstellbaren Vollkommenheit des Klanges. — Die romanischen Versuche nationaler Absicht präsentierten sich durchsichtig als Kostümstücke. Die »Danze del Ré David« des ursprünglich sehr talentierten *Mario Castelnuovo-Tedesco*, jüdisch diesmal, nicht italienisch, sind kaum mehr als ein Reißer, erträglich allein durch die großartige Interpretation *Giesekings*. Ein langatmiges Klaviertrio des Spaniers *Joaquin Turina* unterscheidet sich von echtbürtiger Cafémusik allein durch Langweile und hätte wirklich nicht aufgeführt werden sollen. Dafür wurde es sehr gut aufgeführt durch *Arrau*, *Frenkel* und *Maurits Frank*.

Es ist nicht alles Dreck, was glänzt, und ein Musikfest will seinen Clou haben. Die Erfolgwirkung des sehr virtuos komponierten Klavierkonzerts von *Ernst Toch* ließ sich präzis vorhersagen. Seine Schwäche liegt wiederum in den Themen, die bald unplastisch und in ihrer Stellung zum Ganzen zufällig, bald von allzu schlichter Plastik sind; das Rondo disturbato kommt nicht wählerisch daher. Auch ist nicht recht die Notwendigkeit einzusehen, warum der Straußsche Orchesterklang auf eine dissonante Harmonik und das Hindemithsche Dynamo übertragen wird. Indessen, wenn es schon neue Klassizität sein muß, läßt man dem sicheren Stück gern seinen Erfolg, obgleich Toch mit dem Cellokonzert jüngst mehr versprach. In die Ehren der Aufführung teilten sich *Scherchen* und *Walter Frey*. — Aus anderen Quellen gespeist als das Tochsche Spiel ist der Objektivismus *Kaminskis*. Trotz manifesten Ernstes und guten musikalischen Details bleibt das Magnifikat unstimmig, weil es die Voraussetzung einer liturgisch erfaßbaren Gemeinde macht und glaubt, daß die Mittel der alten religiösen Musik, romantisch getönt nur, noch die gleiche Dignität haben wie zu Bachs Zeit, während sie sekündlich in Widerspruch mit einem funktionellen, den ontologischen Haftpunkten entfremdeten Bewußtsein geraten, das sie selbst sogar, ohne es zu wissen, als subjektiven Reiz nutzt.

Aus den Werken klassizistischer Provenienz hebt sich heraus: ein Quartett von *Wladimir Vogel*, der Busonischule zugeordnet, sichtlich begabt, aber etwas unkonturiert und den Mangel an Kontur offenbar als ästhetisches Pro-

gramm nutzend; übrigens nach einmaligem Hören schwer abzuschätzen. Dann ein graziös lustiges, gut gehörtes Holzbläsertrio des Dänen *Jörgen Bentzon*, von Mitgliedern des Kopenhagener Bläserquintetts vorbildlich gespielt. — Die Sonate für Flöte und Klavier von *Willem Pijper* geschickt und hohl; der Flötenklang von *Joh. Feltkamp* adelte das allseits versierte Stück. Ein schwächeres Werk weiter das vierte Quartett von *Bernard van Dieren*, das den satten Quartettklang durch Vertauschung des Cellos mit dem Kontrabaß versachlichen möchte, in Wahrheit aber dessen Homogenität auflöst.
Der Rest ist Schweigen. »L'offrande a Siva« von *Claude Delvincourt* eine umständliche Gebrauchsmusik aus der Gefolgschaft des Sacre du printemps, dessen Rhythmik in impressionistisch-exotischer Feuchte schwimmt. Ganz zurückgeblieben, vergebens auf Puccini zielend, der Sonnengesang des heiligen Franziskus von *Raymond Petit*, den Frau *Mac Arden* sehr schön sang. »The dance in place Kongo«, sinfonische Dichtung des Amerikaners *Henry Gilbert*, schwankt traurig zwischen Banalität und Fossilität; höchst zeitgemäß dagegen ist die »Music for the Theatre« seines Landsmannes *Aaron Copland*, mit Strawinskij, mit Jazz und doch nicht so unterhaltend, wie sie gedacht ist. Endlich aus England ein Psalm von *Whittaker*, der Partitur nach eine gelehrt archaistische Arbeit, nach der Aufführung dauernder Distonation wegen kaum zu verstehen und gewiß nicht aktuell.
So das Resultat des Festes, das sich abstrakter Zusammenfassung entzieht. Es bleibt zu erwähnen: das *Amar-Quartett*, das die Hauptlast der Kammermusik trug und in gewohnter Leichtigkeit bewältigte, last not least *Jascha Horenstein*, der, ohne selbst ein Konzert zu dirigieren, um alle höchst verdient war: er leitete die gesamten Vorbereitungen.

DEUTSCHE KAMMERMUSIK BADEN-BADEN 1927

BERICHT VON

EBERHARD PREUSSNER-BERLIN

Im Sommer 1927, im »Sommer der Musik«, in der Zeit der Hochflut jeglichen musikalischen Festgedankens verließ die moderne Kammermusik ihren jährlichen Schauplatz im stillen Donaueschingen und tauschte ihn ein gegen das Modebad Baden-Baden. Dieser Wechsel des Ortes ist sicher nicht nur durch äußere Umstände bedingt; er trägt bewußt der inneren Entwicklung zeitgemäßen Musikschaffens Rechnung. Der Name Kammermusik umspannt längst nicht mehr das, was diese Feste eigentlich geben. Beschränkten sie sich nach wie vor nur auf kammermusikalischen Geist, so schiene das Bedürfnis, irgendwo größere Resonanz zu suchen, kaum

gerechtfertigt, ja der Idee selbst entgegengesetzt. Der intimste und stillste Raum wäre gerade der Kammermusik die einzig gemäße Form, Donaueschingen dem Weltbad sicher vorzuziehen. Aber die Basis rein kammermusikalischen Schaffens wurde ja bereits längst verlassen. Auch vom Komponisten selbst. Während anfänglich alle Äußerungen neuer Klang- und Formversuche in kammermusikalischen Werken ausgesprochen wurden, hat nun der Stil, der hier in diesen kleinen Formen seinen Ausdruck gefunden hat, übergegriffen auf größere Formkomplexe. Sinfonie und Oper, Oratorium und Messe sind längst wieder einbezogen in die Klangwelt des modernen Musikers. Neue mechanisch-technische Klangmittel fordern auch einen neuen Musikstil, der mit dem kunstgewerblichen Reich der Kammermusik nicht viel verwandtschaftliche Beziehungen erlaubt. Durchaus gegen die Kammermusik richtet sich diese mechanische Musik, die einen selbst spielenden Musikliebhaber geradezu entbehrlich macht. Endlich fordert auch die Zeit von der Musik nicht Abgeschlossenheit und Stille, wie sie Kammermusik dem einzelnen gibt, sondern die alle bindende Sprache, die vom Volk verstanden wird und Widerhall der Volksseele ist: der Zusammenhang mit einem neuen Publikum wird gesucht.

Schon in Donaueschingen antwortete man auf diese Forderungen, indem man nicht Werke, sondern Probleme in den Mittelpunkt der Veranstaltungen rückte, sich selbst Aufgaben stellte, Gebrauchsmusik schuf und experimentierte. Man hat die letzte Konsequenz gezogen, indem man aus dem kleinen Donaueschingen auswanderte. Zwar bleibt der alte Geist kammermusikalischen Schaffens noch irgendwie gewahrt oder scheint es wenigstens: so wenn man die Oper als Kammeroper angreift; aber bereits in den Problemen einer mechanischen Musik und einer Filmmusik ist der Boden der Kammermusik verlassen.

Diese Entwicklung leugnen hieße gerade die Beweglichkeit dieser Musikfeste verkennen. Gewiß werden sich hieraus einige Krisen (höchst gesunde!) nicht vermeiden lassen, und besonders die Frage, welches Publikum wird das Baden-Badener Fest mitbestimmen in seinem Verlauf, mag einige Schwierigkeiten verursachen. Denn, wenn wie in diesem Jahr neuer Gemeinschaftsgeist der musikalischen Jugend und alte Eleganz in Geist und Kleidung des internationalen Publikums sich zwangsweise in das Baden-Badener Auditorium teilten, so ist damit zunächst nur bewiesen, daß wir noch immer in Abgründe schier unüberbrückbarer Kluften gesellschaftlicher Schichten einen Blick werfen können; aber für die Schaffung eines neuen zeitgemäße Kunst erlebenden Publikums ist dadurch noch nicht viel getan. Eine Hörerschaft nach Baden-Baden heranzuziehen — und dabei alle Forderungen eines Weltbades zu vergessen —, wird eine der wichtigsten Zukunftssorgen sein müssen, soll nicht auch hier an einem innerlich unbeteiligten Publikum vorbeimusiziert werden.

Der Weg nach Baden-Baden scheint so eine Reise fort von der kammermusikalischen Vereinzelung hin zur Gesamtdurchdringung zu bedeuten. Trotz aller Betonungen des Festhaltens an der alten Idee, trotz des Namens »Deutsche Kammermusik«, der ja nur noch einen Teil des wirklich Gewollten anzeigen kann.

DIE KAMMEROPER

Das Anschneiden der Frage einer neuen Kammeroper war das fruchtbarste Problem, zu dem Baden-Baden Anregung gab. Zweifachen Nutzen kann eine moderne Kammeroper schaffen: einmal als Anregerin für die große Oper, vor allem für eine neue komische Oper, dann aber als Fortsetzung der Linie, die einst das Singspiel vorzeichnete und die dann in die Kurve einer seichten Operette abgebogen wurde. Geist deutschen Singspiels und deutschen Lustspiels atmet *Paul Hindemiths* Sketch »*Hin und zurück*«.*) Die Idee des Stückes, für dessen Textvorwurf *Marcellus Schiffer* zeichnet, ist höchst witzig. Eine Handlung wird hin- und zurückentwickelt, auf- und zurückgerollt. Das »Hin« dreht sich um eine kleine Ehetragödie von unheimlicher Schnelligkeit; die »Katastrophe« ist da; Mann und Frau haben sich zu Tode gestritten, und wir, die Zuhörer, scheinen bereits, da um die trefflichen Hauptpersonen gebracht, am Ende, als ein Weiser (zum Harmonium hinter der Szene) singt:

»Unbedingt
muß etwas geschehn.
Von ganz droben gesehn
ist es ohne Belang,
ob des Menschen Lebensgang
von der Wiege vorwärts irrt,
bis er verdirbt,
oder ob er erst stirbt
und nachher geboren wird.«

Also wird mutig das Schicksal rückwärts gedreht; die Toten stehen wieder auf; am Ende des Stückes befinden wir uns genau wieder an seinem Anfang; alles hat sich ent-wickelt.
Der Textvorwurf beweist bereits, daß das Ganze aus dem Geist der Musik erfunden wurde. Das uralte Spiel des musikalischen Spiegelbildes hält auf der Bühne seinen Einzug und erweist sich als einer der lustigsten Einfälle für heitere Bild- und Stimmungswirkungen. Die musikalische Rückentwicklung gibt dem Komponisten die herrlichste Gelegenheit, zu beweisen, daß die Logik beim Zurück um kein Haar abweicht, daß alles so einfach und natürlich zurückeilt, als sei es ein neues »Hin«. Hindemiths Musik ist

*) Der Leser vergleiche die diesem Heft beigegebenen szenischen Bilder der Kammeropern von Hindemith, Toch, Weill und Milhaud.

hier so lebendig, wie sie kurz ist, einfach und klar und dabei voller Witz. Die musikalische Charakterisierung der Personen ist überaus fein, die Melodie prägnant und die Verwendung selbst der einfachsten Akkorde zur Schilderung grotesker Situationen stets spannend — nämlich akkord-spannend. Wer bei diesen Tonbewegungen nicht von der ganzen Heiterkeit eines Singspieles erfaßt wird, muß geradezu die tauben Ohren der Tante haben, die Hindemith am Anfang des Stückes haapschü und zum Schluß Pschühaa niesen läßt. Den von der Sinnlosigkeit des menschlichen Lebensablaufes überzeugten Menschen und den von der Wichtigkeit ihres eigenen Lebens durchdrungenen Persönlichkeiten wird dieser Sketch gleich lehrsam sein. Möge er bald durch Deutschland »hin und zurück« gehen!

Das Enfant terrible des Musikfestes war entschieden das *Songspiel »Mahagonny«*, durch das sich *Bert Brecht* und *Kurt Weill* lebhaft zum Worte meldeten. Wie stets bei den vorlauten Kindern der Muse versteckte sich hinter dem allgemeinen Kopfschütteln und der Mißbilligung der leidtragenden Angehörigen alias Publikum nur die grenzenlose Verwunderung über die Nacktheit solcher offenen Aussprache. Bert Brecht, zeitgemäßer Dichter, Sänger von Balladen, Songs und Dramen, die bereits zur Hälfte musikalisch sind, hat diese Mahagonny-Gesänge seinem Gedichtband »Die Hauspostille«*) entnommen. Brecht muß den Musiker besonders anregen und fesseln. Er ist ein Volkssänger im Zeitalter des Wolkenkratzers, der eben nur das Pech hat, kein aufnahmefähiges Volk oder Publikum hinter sich zu haben. Denn sonst wäre manches von Brechts Gesängen, sicher aber seine Legende vom toten Soldaten**) längst Allgemeingut des Volkes. Während wir emsig auf der Suche nach neuen und alten, am liebsten aber ältesten Volksliedern sind, liegen hier zeitgebundene Lieder vor.

Daß ein Komponist auf die Texte Brechts stoßen mußte, war vorauszusehen. Kurt Weill, zeitgemäßer Musiker, Schöpfer von bühnenwirksamen Opern, aufnahmebereit für die Ideenwelt der Dichter, ist der glückliche Finder. Was Brecht erfand, deutet er klanglich mit großem Geschick aus; das eigentlich Schöpferische liegt in diesem Fall aber beim Dichter, nicht beim Musiker.

Konnte man in Hindemiths Sketch noch den Umriß einer »Handlung« feststellen, die allerdings durch die Umkehrung sich selbst ad absurdum führt, so gibt es in den Mahagonny-Gesängen keinerlei dramatische Fortentwicklung. Es herrscht das reine *Spiel* von Gesängen zu deutschen und englischen Versen. Da es in dieser Welt nichts gibt, woran man sich halten kann, schafft Brecht einen Idealstaat Mahagonny mit den Gestalten der Männer von Mahagonny, die jenseits von Gut und Böse so singen, wie sie gerade gelaunt und gestimmt sind. Gelaunt sind sie aber! Als Gott ihnen mitten im Whisky erscheint, streiken die Männer von Mahagonny:

*) Erschien 1927 im Propyläen-Verlag. Brecht gibt am Schluß des Gedichtbandes selbst »Gesangsnoten«.
**) Auch in der »Hauspostille« enthalten.

»An den Haaren
Kannst du uns nicht in die Hölle ziehen,
Weil wir immer in der Hölle waren.«

Verhüllung und Sentimentalität gibt es in Mahagonny nicht mehr. Die Sänger klettern in den Boxring, die Welt der Seile erobert die Opernbühne; hinter sich die Filmleinwand singen sie von Pferd- und Weiberfleisch, von Whisky- und Pokertisch.
Wie musikgetränkt die Verse an sich sind, höre man an diesem Beispiel:

Schöner grüner Mond von Mahagonny, leuchte uns!

Und daß hier der amerikanische Schlager künstlerische Durchdringung erfahren hat, ohne etwas an Schlagkraft zu verlieren, erkenne man am Benares Song:

»There is no whisky in this town
There is no bar to sit us down
Oh!
Where is the telephone?
Is here no telephone?
Oh, Sir, God damn me:
No!

Let's go to Benares
Where the sun is shining
Let's go to Benares!
Johnny, let us go.«

Gewiß mag in all diesem die Opernbühne bereits verlassen sein und das Kabarett seinen fröhlichen Einzug halten, aber dennoch lebt im ganzen ein neuer, ernster Zug. Zunächst scheint es mir, als sei es in diesem Maße bisher überhaupt noch nicht gelungen, eine Aneinanderreihung von Gesängen, also etwa die Form einer Kantate so auf die Bühne zu stellen, daß sie lebendig, spannend und fast dramatisch geladen wirkt. Rein musikalisch ist Weill einmal nachzurühmen, daß er das, was wir unter zeitgemäßer Musik vor allem in rhythmischer, aber auch in melodischer Hinsicht verstehen, zum mindesten ideal in sich aufgefangen hat und nun in einer großen Bilderfolge abrollen läßt. Dann aber ist erkennbar, daß der Sänger als einzelner Virtuose hier entthront ist, dafür ein voll ausgenutztes Ensemble von zwei Frauen- und vier Männerstimmen musiziert, wobei jede Stimme zu größter Selbständigkeit geführt wird. Eine neue Form bühnenmäßigen Geschehens ist angedeutet. Und wenn noch so sehr dem Zeitgeist geopfert wird, die Opfer sind nicht ganz umsonst gebracht. Das Baden-Badener Pfeifkonzert, das den Männern von Mahagonny gewidmet wurde, tat diesen anscheinend wohl; denn — sie waren ja immer in der Hölle.
Die beiden übrigen Kammeropern, die in Baden-Baden uraufgeführt wurden, stoßen nicht so weit in Neuland vor. Merkwürdig, welche Bedeutung die griechische Mythologie als Textvorwurf für den modernen Musiker wieder erlangt hat. Von Peris und Caccinis »Euridice« geht eine große Linie bis hin

zu Křeneks »Orpheus« und zu Strawinskijs »König Ödipus«. Der Franzose *Darius Milhaud* war zum deutschen Kammermusikfest mit einer opéra-minute (!) »Die Entführung der Europa« gekommen. Auch hier einzelne, stimmungsgeladene kurze musikalische Bilder statt ausgesponnener Handlung. Der Einfluß des Films wird überall irgendwie erkennbar. Die musikalische Arbeit besonders im Chorsatz ist geistvoll; auch hier beleben konzertante Formen die Opernbühne. Die Uraufführung einer ausgezeichneten Konzertsuite aus création du monde als Zwischenaktmusik bewies aber, daß Milhauds eigentliche Begabung nicht zur Bühne hinweist.
Mit einem ersten Versuch auf dem Gebiet der Oper stellte sich der sonst längst anerkannte *Ernst Toch* vor. Er wählte die von Busoni als eine der Zukunftsformen der Oper gepriesene Welt des Musikmärchens. Tochs »Die Prinzessin auf der Erbse« ist sehr geschickt in Positur gesetzt; als Erstlingsarbeit im Klanglichen sicher beachtenswert. Doch für eine dauernde Wirkung fehlen ihr stärkere Akzente, kräftigere Impulse. Das »Märchen« von den Mahagonny-Männern ist eben heute wirksamer als die Entkleidungsszene der Prinzessin und ihr »Bett-Sketch«. Daß aber Tochs Kammeroper ein entschiedener Publikumserfolg war, sei vermerkt.

DIE MECHANISCHE MUSIK

Die Daseinsberechtigung dieser neuesten Kunstgattung unserer Tage dürfte jetzt bereits erwiesen sein. Ein Ausweichen vor dieser Frage gibt es nicht, will der Künstler sich nicht von der Technik überrennen lassen. Die mechanischen Klaviere und Orgeln der Firma *Welte* (Freiburg), auf deren Rollen der moderne Komponist selbst seine Musik zeichnet, vermitteln den starken Eindruck unbedingter Exaktheit. Daß der Stil der Musik für diese Instrumente ein neuer sein muß und teilweise bereits ist, erscheint wesentlich. Diese Klanghäufungen und Tonkombinationen, diese Schnelligkeitsgrade und Bewegungsläufe kann kein anderes Instrument, kann keine Menschenhand hervorzaubern. Dabei ist sicher, daß von allen Komponisten, die sich mit diesem Problem beschäftigen, von *Nicolai Lopatnikoff*, *Hanns Haas*, *Toch* und *Hindemith* noch experimentiert wird, ohne daß der diesem neuen Instrument gemäße Stil bereits erreicht ist. Oft bleibt es eine Übertragung alter Klangformen in nur verstärktem Umfange auf das mechanische Instrument; manchmal verdirbt der Spieluhrencharakter des Flüchtig-Niedlichen jede neue Stilrichtung; aber immerhin werden Ansätze zum neuen Stil sichtbar: Bei Lopatnikoff Andeutungen im eminent bewegten Scherzo, bei Haas futuristische Klangläufe, die in der Farbbrechung in Glissandoflächen übergehen, bei Toch unzweifelhaft neue Klangwirkungen; besonders bei Hindemith aber ein aus dem Geist des Instrumentes herausgewachsener Stil. Außerordentlich begrüßenswert war es, daß man endlich einmal den Amerikaner *George Antheil* mit seinem Ballett mécanique zu hören bekam, war

er doch einer der ersten, der mechanische Musik schrieb. Seine Musik ist rhythmisch fesselnd, von einem starken, fast starren Formtrieb gebunden; sie wirkt aufreizend, ist plastisch und scheint voll »unbegrenzter Möglichkeiten«. Über den eigentlichen Wert seiner Musik bereits nach einmaligem Anhören ein Urteil auszusprechen, ist schlechterdings unmöglich.
Ein Gebiet, das für die mechanische Musik wie geschaffen scheint, ist die *Filmmusik*. Man sah in Baden-Baden einen abstrakten Film von *Walter Ruttmann* op. 3, einen höchst witzigen Film »Felix der Kater« mit einer Musik für mechanische Orgel von *Hindemith*, man sah und hörte das von *Guido Bagier* vorgeführte *Tri Ergon-Verfahren* und das ausgezeichnete Musikchronometer von *Carl Robert Blum*; und gewann die Überzeugung, daß im Film erst durch den mechanisch absolut garantierten Gleichlauf von Bild und Ton ein voller künstlerischer Gesamteindruck entstehen wird. Auch den *sprechenden Film* führte Guido Bagier vor. Das Klangbild Franz Schrekers, Alfred Kerrs und Arnold Schönbergs erschien unter Anwendung des Tri Ergon-Verfahrens der Herren *Vogt*, *Massolle* und Dr. *Engl* mit einer verblüffenden Genauigkeit und Treue natürlichen Idealklanges. Die Zukunftsmöglichkeiten des sprechenden Films sind in der Tat »nicht auszudenken«. Die mechanische Musik, die Musikmaschine aber ist keine technisch-mechanische Angelegenheit der Industrie allein, sondern trifft moderne Haus- und Volksmusik im Kernpunkt. Wollte man einen Anhaltspunkt haben, welcher Fortschritt rein musikalisch auf diesem Gebiet gemacht ist, so könnte man ihn an Hindemiths mechanischer Musikentwicklung feststellen; man brauchte nur seine vorjährige Musik für mechanische Orgel zum mechanischen Ballett mit seiner diesjährigen Filmmusik zu vergleichen.

JUGENDMUSIK

Ein völlig anderes Bild: die Singgemeinde im Wald, das Jugendorchester im Steinbruch musizierend. Man kann ungefähr ermessen, welche Gegensätze in Baden-Baden aufeinanderprallten, wenn man an das Songspiel im Boxring, an die mechanische Orgel mit Film denkt und nun Jugend voller Erlebnis und getragen von dem Ethos des Gemeinschaftsgeistes im Walde musizieren hört. Daß alle diese scheinbar sich gegenseitig völlig ausschließenden Erscheinungen musikalischer Klangäußerungen doch irgendwo die einende Basis besitzen, ist sicher; ist auch erkennbar an der Persönlichkeit Hindemiths, dem wir überall und nun auch hier in der Jugendmusik begegnen.
Die Annäherung der um *Fritz Jöde* gescharten Jugend an den modernen Komponisten ist von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Sie kennzeichnet auf der einen Seite die Erkenntnis des Schaffenden, daß er das Volk als Publikum, als erlebnisfähige Hörerschaft braucht; sie beweist auf der anderen Seite, daß unsere Jugend an sich musikalisch so gearbeitet hat, daß sie imstande ist, der neuen Klangwelt des heute Schaffenden zu folgen. Es ist

Hindemiths Stärke, daß er überall da musiziert, wo sein Musizieren notwendig ist, daß er Musik schafft, die gebraucht wird. Diese Gemeinschaftsmusik für Jugend und Haus,*) in der unter anderem Lieder von *Hindemith* und *Weber*, Schulmusik des Instrumental-Zusammenspiels und Spielmusik für Streicher und Bläser von *Hindemith* erschienen sind, stellt Literatur dar, auf die wir alle gewartet haben. Die *Musikantengilde*, die zu gleicher Zeit bei Baden-Baden ihre Reichsführerwoche veranstaltete, gab in einem Waldkonzert Proben ihrer Arbeit, besonders den Beweis ihrer Teilnahme an neuer Musik. Man wird der Bewegung nicht gerecht werden, wollte man ihre Aufführungen irgendwie konzertmäßig werten; man muß sie nach der geleisteten Arbeit und nach der Reinheit ihres Willens messen, um sich selbst, wenn man nicht innerhalb der Kreise steht, ein Bild von dem zu machen, was hier geschaffen wurde. Die Sicherheit, mit der hier unbeirrbar um alle Schlagworte und Zeitfragen musiziert wird, ist für jeden bewundernswert. Sprechen wir aber noch nicht von einem Anschluß von Jugendbewegung und zeitgenössischem Künstler! *Sprechen* wir überhaupt nicht, sondern lassen wir die Führer der Bewegungen handeln.

KAMMERMUSIK

Das alle anderen weit überragende Werk der Kammermusik war *Alban Bergs* Lyrische Suite für Streichquartett. Man kennt von der Oper »Wozzeck« her Alban Bergs eminentes formales Können, weiß, daß bei ihm trotz aller formaler Fesseln eine frei strömende Ausdruckslinie zur Entwicklung gelangt. In diesem Quartett arbeitet Berg zumeist nach Schönbergs Prinzip der »12 nur aufeinander bezogenen Töne«, entwickelt dabei eine erstaunliche Vielheit und Freiheit in der Wahl der Kontraste und prägt eine überraschende Schönheit und Reinheit im melodischen Aufbau. Dieses Werk, das vollendet vom *Wiener Streichquartett* gespielt wurde, ist einer der stärksten Eindrücke moderner Klangäußerung überhaupt. Keine Note steht in ihm ohne innere Berechtigung. Die Auspendelung zwischen klanglichen, rhythmischen, melodischen und tonalen**) Elementen ist Berg dank seinem Formwillen und seiner ursprünglichen Erfindungsgabe in höchstem Maße gelungen. Berg, der langsam, aber mit unfehlbarer Treffsicherheit schafft, offenbart in diesem Quartett, das neu und doch traditionsgebunden ist, den wahren neuen Stil, den alle suchten und den wir, unwissend, einst »atonal« zu nennen pflegten.
Zwei weitere Streichquartette gelangten zur Uraufführung: ein in gutem Musikantenstil geschriebenes und ganz auf die Wirkung der Gegensätze gestelltes Werk von *Boleslav Martinu* und ein aus nationalem Gut schöp-

*) Erschienen als: »Das Neue Werk«. Herausgegeben von Paul Hindemith, Fritz Jöde und Hans Mersmann. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz, Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.
**) Tonal im Sinne der Beziehung der Töne untereinander.

fendes Quartett des 1888 in Dalmatien geborenen *Krsto Odak*. Warum *Béla Bartóks* Klaviersonate auf diesem Fest herausgestellt werden mußte, ist nicht ganz ersichtlich. Dieses Werk, lebendig und ausdrucksstark, ein echter, aber kein neuer Bartók, hätte seinen Weg durch die Konzertsäle auch ohne besonderen Hinweis angetreten.

Dem Schönberg-Schüler *Hanns Eisler* verübelte man sehr die Wahl von banalen Texten zu seinem »Tagebuch«, einer kleinen Kantate für Frauen-Terzett, Tenor, Geige und Klavier. Die Texte besingen den Regen, die »kalte Dusche dieser Welt«, das Reisen auf der Eisenbahn; und zweimal — einmal hätte genügt — »deckt sich« der anonyme Dichter sogar »mit Notenpapier zu«. Die Musik zu diesen Versen ist durchaus nicht grotesk, sondern ernsthaft und mit manchen klanglichen Schönheiten bedacht. Das verdarb ihr bei den Hörern, die etwas Modern-Groteskes wünschten, die Wirkung. Gerade aber diese ruhig-sachliche Ausdeutung der untergelegten anonymen Verse erschien mir immerhin reizvoll.

Die Auseinandersetzung mit *Max Buttings* Duo für Violine und Klavier op. 32 ist nicht erfreulich. Butting entwirft zwar ein großes Programm, in dem es u. a. heißt: »Dem Material liegen nicht fest umgrenzte Themen zugrunde, es ist im wesentlichen durch Rhythmik oder irgendeinen anderen charakteristischen Faktor bestimmt.« Aber die Musik selbst entspricht diesen programmatischen Sätzen nicht. Die eigentliche Erfindungsgabe fehlt Butting in allen seinen letzten Werken; das Wesentliche bleibt ungesagt. *Hermann Reutters* Sonate für Cello und Klavier paßt sich gewiß geschickt dem Klang des Soloinstrumentes an; aber im Grunde ist diese Sonate älteste Stimmungsmusik, — was der starke Beifall bewies. Zu den wertvollen Kammermusiken ist endlich die von der Jugend musizierte Spielmusik Hindemiths zu zählen; von diesen Stücken hätte man gern mehr gehört. Allerdings, der Name Hindemith dominiert auf diesen Festen bereits allzusehr.

Es bleibt übrig, der Aufführungen selbst zu gedenken. Sie standen durchweg auf hohem Niveau. Vor allem ist das *Wiener Streichquartett* zu nennen, dann das stets musizierfrohe *Amar-Quartett*. Aus der Liste der Mitwirkenden bei den Kammeropern sind hervorzuheben: *Irene Eden*, *Johanna Klemperer*, *Lotte Lenja*, *Erich Wirl*, *Gerhart Pechner*. Sie und die anderen stellten sich ganz in den Dienst der Sache. *Milhaud* dirigierte seine opéra-minute selbst, die drei übrigen Werke leitete sehr gewandt *Ernst Mehlich*. *Walther Brügmanns* Regie war vortrefflich; seine Männer von Mahagonny feuerte mit vielen bemerkenswerten Ein- und Ausfällen *Bert Brecht* selbst an. Das letzte und kräftigste Lob gebührt der künstlerischen Gesamtleitung der Herren *Burkard*, *Haas* und *Hindemith*.

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

ZEITUNGEN

BERLINER BÖRSEN-COURIER (25. Juni 1927). — »Orgelbauer bin ich auch« von *Hans Henny Jahnn*. »Man will den Widerspruch zum Dichter in mir entdecken: Konservativ in der Musik, radikal im Wort. Man kann Mißverständnisse nicht forträumen, man kann sie nur vertiefen. Das ist auch ein Etwas. Daran will ich heute ein wenig arbeiten. Die Musik läßt sich viele Deutungen gefallen, das Wort isoliert den Sprecher. Was eine Allgemeinheit vor Tönen empfindet, ist mir bis heute ein vollkommenes Rätsel. (Siehe Ablehnung altertümlicher und modernster Musik.) Ich selbst möchte bekennen, daß ich in den Klangtendenzen meiner Orgelwerke genau so modern wie in meinen Dramen, und in meinen Dichtungen genau so altertümlich wie in meinen Orgelklängen. Ich halte es für ein normales Bedürfnis jedes Schaffenden, daß er in die Gegenwart zu bringen versucht, was in der Gegenwart nicht ist. Das hat mit Bejahen oder Verneinen des Augenblicks oder gar des Zeitgeistes gar nichts zu schaffen, ist vielmehr ein Urgesetz, das ihn treibt, die Schöpfung so weit zu machen, wie er sie denken kann. Er betont, was nicht schon bei seinem Nachbar greifbar ist. Aus dem Drang zu solcher Betätigung strömen gleichzeitig seine konservativen und revolutionären Kräfte. Den Widerspruch entdeckt nur jener, der aus den Bezirken einer wenig gehobenen Geistigkeit den Maßstab nimmt. Leider befassen sich nur wenige Menschen von starkem Zuschnitt mit der Orgelkunst. Auch diese Tatsache läßt sich leicht erklären aus dem Tiefstand, den vor allem die Physis des Orgelklanges während der letzten Jahrzehnte aufgewiesen hat, der geradezu proportional zu dem Reichtum der notwendig anzuwendenden Disziplinen stand ... Die Orgel ist ein teures, ein sehr teures Instrument. Sie erlebte eine Blüte, als man es noch verstand, mit Anstand verschwendungssüchtig zu sein. Um eine Vorstellung zu erlangen von dem einstigen Ausmaß der Orgelkunst, muß man in entlegene Kirchen pilgern, die irgendwo auf dem flachen Lande vergaßen, die Jahrhunderte zu zählen. Da vermag für den Offenen eine Erschütterung sich zu vollziehen, die ihn das Ziel wählen läßt, Klangrealitäten neu zu schaffen, weil er erläutert findet, daß ein Vorstoß in eine Klangwelt hinein gemacht werden kann, die in allem Gegenwärtigen vollkommen unbekannt ist, höchstens, daß sich in den halbrituellen Chören der Neger und den Sinfonien des Jazz andeutungsweise Ähnliches findet ... Der metaphysische Realismus der Orgel hat mich angetrieben, Orgelbauer zu sein. Die innere Organisation des Instrumentes ist von so überwältigender Folgerichtigkeit, nicht umzubiegen, daß ich nur wünschen möchte, begabte Köpfe hielten es für wert, eine tiefe Einsicht zu nehmen ... So ist die Orgel nicht tot. Es ist nur viel versäumt worden. — Und nicht ein altertümliches Instrument ist sie, vielmehr ein ganz modernes.«

BERLINER TAGEBLATT (20. Juli 1927). — »Zum 50. Male Bayreuth« von *Leonhardt Adelt*. Aus einer Unterredung mit Siegfried Wagner. »Erbe, Hüter und Fortführer einer großen Tradition, fühlt er [Siegfried Wagner] sich jedoch subjektiv berechtigt, eine Zeit abzulehnen, die über Wagner hinausstrebt und doch ohne ihn nicht denkbar wäre. Schreker ist ihm ein Graus, Wedekind ein Ärgernis von übermorgen.« — (23. Juli 1927). — »Amerikanisches für Musikfreunde« von *Max Jordan*.

DER BUND (16./17. Juli 1927, Bern). — »Wie Puccinis ›Turandot‹ entstand« von *Giuseppe Adami*.

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (8. Juli 1927). — »Musik und ›Sachlichkeit‹« von *Fritz Nemitz*. »Es wird hier wieder ein Radikalismus vorgespielt, der gar kein ursprünglicher ist, sondern eine geschickte Mache, um Sensation zu erwecken.« — (23. Juli 1927). — »Fünfzig Jahre Bayreuth« von *Walter Schrenk*. »Wagner täuschte sich sehr, als er einmal aussprach, daß seine Kunst ein Anfang zu neuer Produktion sein werde; sie ist ganz im Gegenteil kein Anfang, sondern ein Ende.« — (24. Juli 1927). — »Musikwissenschaftliche Probleme der Zukunft« von *Johannes Wolf*. »Es ist dringend notwendig, unter Heranziehung von zeitgenössischem Bildmaterial und Berichten sowie aus dem Studium von Akten und theoretischen Quellen eine *lebendige* Vorstellung von dem Musikleben der Vergangenheit zu gewinnen. Volle Erkenntnis der Aufführungspraxis der verschiedenen Perioden in allen Schichten der Bevölkerung muß angestrebt werden. Dazu bedarf es der Wiederaufnahme von Plänen, die der Krieg jäh unterbunden hat. Wir müssen erst einmal Klarheit darüber gewinnen, was in den Archiven und Bibliotheken, auf Schlössern und in Kirchen an prak-

tischer und theoretischer Musik noch erhalten ist. Die Kommission zur Herausgabe der Denkmäler deutscher Tonkunst und das Bückeburger Forschungsinstitut haben einen guten Anfang gemacht. Ihre Kräfte reichen aber allein nicht aus, zumal es an Mitteln gebricht. Wir besitzen die Sammlungen theoretischer Traktate von Gerbert und Coussemaker. Die Ausgaben sind aber nicht einwandfrei und beziehen sich vornehmlich auf die kirchliche Musik, während wertvolleres Gut, das auch für die weltliche Kunst Aufschlüsse verspricht, noch der Erschließung harrt. Der alte Plan, alle für die Entwicklung wertvollen theoretischen Schriften in ein ›Corpus scriptorum de musica‹ zusammenzufassen, muß wieder aufgenommen werden. Alles schreit nach lebendiger Anschauung, aber ein wahres Klangbild der alten Kunst kann nur mit den alten Klangfaktoren geboten werden. Darum heraus mit den alten Instrumenten aus den Museen und hinein in den Konzertsaal. Die alten Instrumente verlangen aber auch kenntnisreiche Konstrukteure, berufene Spieler und die alte Musik gute Kenner der verschiedenen Stile. Hier ist noch tüchtig zu arbeiten, bis Zeit- und Personenstil wirklich klar erkannt werden. Formanalysen allein helfen uns hier nicht weiter. Es gilt, Zusammenhänge zu knüpfen, musikalische und außermusikalische Beziehungen zur politischen Geschichte, zur Literatur- und Kunstgeschichte zu beobachten, den ganzen Kulturbestrebungen nachzuspüren. Die Probleme unserer Tage, so seltsam und neu sie erscheinen, haben doch meist in der Vergangenheit ihre Parallelen. Alle die Kämpfe um Viertel- und Dritteltonsystem, um neue Klangideale lassen sich auch in früheren Jahrhunderten nachweisen; alle Wege, unser freisinniges, aus jahrhundertelanger Entwicklung hervorgegangenes geistvolles Mittel der Tonfixierung den neuen Toninhalten anzupassen, sind bereits einmal beschritten worden. Nicht nur das Altertum verwandte in der Zeit höchsten poetischen Schwunges kleinere Intervalle als den Halbton. Auch das geistig so lebendige 16. Jahrhundert ringt um kleinere Tonnuancen, von außereuropäischen Tonsystemen zu schweigen. Alt ist auch das Ton- und Farbeproblem, das immer wieder aufgerollt wird und jetzt der Lösung entgegenzueilen scheint. In allen diesen Fragen kann die Musikwissenschaft eine treffliche Lehrmeisterin sein, können ihre Jünger berufene Helfer werden.«

KÖLNER LOKAL-ANZEIGER (13. Juli 1927). — »Beethovens Sprache in seinen Briefen und Aufzeichnungen« von *Paul Mies.*

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (17. Juli 1927). — »Neue Sachlichkeit in der Musik« von *W. Harburger.*

NEUE BADISCHE LANDESZEITUNG (13. Juli 1927). — »Fünfzig Jahre Bayreuth« von *Siegfried Wagner.* — »Aus dem Merkbuch eines Musikkritikers« von *Wilhelm Bopp.*

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG (26. Juli 1927). — »Fünfzig Jahre Bayreuth« von *Otto Schabbel.*

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 54. Jahrg./27—31, Berlin. — »Kritik der Kritik« von *Walter Abendroth.* Im Sonderfall des musikalischen Dramas. — »Der Niedergang der Gesangskunst« von *Walter Dahms.* Mit einem Brief *Mattia Battistinis.* — »Die Orgel als Kult- und Konzertinstrument« von *Wolfgang Reimann.* — »›Neue Sachlichkeit‹ in der katholischen Kirchenmusik« von *Heinrich Lemacher.* Von E. T. A. Hoffmanns Ausführungen über ›Alte und neue Kirchenmusik‹ bis zum »cholerischen Atonalisten« gibt der Verf. einen Überblick über den Geist wahrer Kirchenmusik. — »Ewald Sträßer« von *Artur Haelßig.* — »Der Hilfsbund für deutsche Musikpflege« von *Hugo Rasch.* — »Gustav Mahler und das Prinzip der architektonischen Musik« von *Kurt Westphal.* »Sein sinfonisches Werk bleibt ein riesiger Komplex, auf dem eine Fülle von Einzelformen verstreut ist, die ihre Geltungsforderungen gegen die des Ganzen geltend machen. Das gibt ihm den zusammengewürfelten Charakter; läßt es wie eine Weltphilosophie in Volksausgabe wirken.« Der Verf. kritisiert gleichzeitig das architektonische Prinzip in der Musik als ein »Formelement, das von außen an die Musik gebracht und nicht durch ihre Erscheinungsform bedingt ist«.

BAYERISCHE BLÄTTER FÜR SCHULMUSIKPFLEGE I/6, Speyer. — »Drei Melodien zu Goethes Heidenröslein« von *Max Böhm.* — »Das Liedstudium« von *Anton Schiegg.*

BLÄTTER DER STAATSOPER VII/11, Berlin. — »Der Leidensweg des Barbier von Bagdad« von *Julius Kapp.* — »›Gesucht wird —« von *Leo Blech.* Gesucht wird *das* Opernlibretto, dessen Handlung so sichtbar wie möglich ist.

DAS ORCHESTER IV/13 u. 14, Berlin. — »Die Orchester-Interpretation« von *Jón Leifs.*

DER TÜRMER XXIX/10, Stuttgart. — »Hermann W. v. Waltershausen« von *Ludwig K. Mayer.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG Nr. 454 u. 455, Berlin. — »Musik im Leben der Völker« von *Artur Holde.* — »Der Weg der Oper« von *Ludwig K. Mayer.* — »Lortzing in Frankfurt a. M.« von *Georg Richard Kruse.*

DIE MUSIKANTENGILDE V/5, Berlin. — »Technik und Werk« von *Hans Hoffmann.* — »Drei wiedergefundene Singweisen alter deutscher Lieder« von *Hans Joachim Moser.* — »Erstes zweistimmiges Musizieren« von *Fritz Jöde.*

DIE MEDEZINISCHE WELT (25. Juni 1927, Berlin). — »Richard Wagner, eine psychologische Studie« von *Gustav Ernest.*

DIE MUSIKERZIEHUNG IV/7, Berlin. — »Die Wichtigkeit des Taktstrichproblems« von *Eugen Tetzel.*

DIE WELTBÜHNE XXIII/28, Berlin. — »Bachs letztes Werk« von *Felix Stössinger.* »Gerade die Uraufführung der Kunst der Fuge bedeutet, abgesehen von der Tatsache an sich, eine neue gewaltige Bereicherung der Musikwelt, in einem Maße, wie sie etwa seit der Einführung von Beethovens letzten Quartetten durch Joachim nicht mehr vorgekommen ist.«

FILM-TONKUNST VII/7, Berlin. — »Film-Musik-Praxis« von *H. E.* — »Musikszenarium und anderes« von *Georg Otto Stindt.*

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE XXII/7 u. 8, Dortmund. — »Fünfzig Jahre Bayreuth« von *Hans Lebede.* — »Kunst und Musik« von *Max Preitz.* — »Musik und Körperbewegung, Lied- und Ausdrucksgestaltung in der Schule« von *G. Gerstemaier.* — »Anschauungstafeln im Musikunterricht« von *Jeuckens.* — »Die Schallplatte im Musikunterricht« von *Paul Mies.*

HEFTE FÜR BÜCHEREIWESEN XI/2 u. 3, Leipzig. — »Die Musik in der volkstümlichen Bücherei« von *Konrad Ameln.* Über den Plan von Musikbüchereien. — »Beethoven-Literatur in der volkstümlichen Bücherei« von *Konrad Ameln.* Ein Führer durch die Beethoven-Literatur für die Leser der volkstümlichen Bücherei.

HELLWEG VII/13, Essen. — »Reformen im Musikunterricht als Grundlage einer lebendigen Musikkultur« von *G. Böttcher.*

MELOS VI/6 u. 7, Berlin. — Heft 6 behandelt Fragen des Festes der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik. In ihm schreiben u. a. *Edward G. Dent, Hermann Springer, Karl Holl, Fred Hamel.* — »Gegenwärtigkeit« von *Erich Doflein.* — »Neue Spielmusik« von *Eduard Zuckmayer.* — »Alte Musik in der instrumentalen Musikerziehung« von *Hans Mersmann.* — »Neue Musik in der instrumentalen Musikerziehung« von *Marie-Therese Schmücker.*

MUSICA SACRA 57. Jahrg./7, Regensburg. — »Wie gelangen wir zu einem würdigen Vortrag des gregorianischen Chorals?« von *Johner.* — »Die Missa choralis von Franz Liszt« von *Wilh. Widmann.*

MUSIK IM HAUS VI/5, Wien. — »Hausmusik« von *Arnold Dolmetsch.* — »Musikalische Radio-Bilanz« von *Victor Junk.* — »Franz Schuberts Sonate für Streichgitarre und Klavier« von *Josef Zuth.* — »Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner« von *Victor Junk.*

NEUE MUSIKZEITUNG 48. Jahrg./19—21, Stuttgart. — »Die Sonatenform Beethovens, sein Kompositionsprinzip« von *Walter Engelsmann.* — »Musikgeschichtliches vom Bautzener Gymnasium« von *Herbert Biehle.* — »Markgräfin Wilhelmines Verdienste um Bayreuths Erziehung zur Musikstadt« von *Tony Canstatt.* — »Das Geheimnis der Geige« von *Otto Soré.* — »Die Wortspiele bei Richard Wagner« von *E. Meinck.* — »Die grammophonierte Nachtigall« von *Paul Riesenfeld.* — »Ein wiederentdeckter Kanon Carl Maria v. Webers« von *Constantin Schneider.*

ÖSTERREICHISCHE GITARRE-ZEITSCHRIFT I/3, Wien. — »Gitarremusik in Wien zur Zeit Beethovens« von *Alfred Orel.* — »Beethoven und die Wiener Volksmusik« von *Karl Kobald.* — »Beethoven und die Gitarre« von *Theodor Frimmel.* — »Hans v. Bülows Eroika-Widmung« von *Robert Haas.* — »Beethoven als Theaterheld« von *Victor Junk.* — »Die Laute als Generalbaßinstrument« von *Wilhelm Fischer.* — »Über die Eigenschaften der musikalischen Klänge« von *Rudolf Pozdena.*

PULT UND TAKTSTOCK IV (Mai-Juni 1927), Wien. — »Klang als Traum und Wirklichkeit« von *Hans F. Redlich.* »Spätere Geschlechter (und vielleicht schon die allernächsten) werden

unserer Epoche eine Revolution des Hörens vindizieren, an die zu glauben die wenigsten von uns heutzutage fähig oder gar willens sind. Wir bilden uns ein, unsere revolutionierenden Bestrebungen gelten der Form, der Struktur, dem Rhythmus, der Melodie. Doch werden gerade diese Bemühungen späteren und vielleicht produktiveren Geschlechtern unwesentlich erscheinen angesichts der überwältigenden Tatsache der Veränderung unseres Klangbegriffes. . . . unser Ohr hört anders und anderes und in einem so gewaltigen Maßstab anderes wie vielleicht niemals zuvor. . . . Destillate von Klängen, Abbreviaturen großer Klangerlebnisse, ›mikroskopische‹ automatisierte Klänge — alles ist unserem Ohr, das eine ungeheure Fähigkeit der Klangergänzung in sich entdeckt hat, erwünscht. Und so sind Grammophon, Musikautomat, Radio entstanden, die uns eine Musik illusionistisch entwickeln, die das Röntgenbild der Musik mit einem tausendfach verdünnten Klangzauber reproduzieren, den zur ursprünglichen Klangmaterie zu realisieren unser Ohr jederzeit bereit ist. Klangmaterie ist uns nicht mehr das Wesentlichste. Wir wollen Klangstruktur, wir wollen Klangträume, wir sind imstande, die verwegensten Sensationen bei diesen Abbreviaturen zu empfinden. Klang wird so für uns immer transzendenter, unser Klangbegriff immer dehnbarer, die Transpositionsfähigkeit, die Fernwirkung, die Abbreviationsfähigkeit desselben immer größer. Klang ist elastisch, dehnbar geworden.« Der Verf. entwickelt weiter, daß unser Ohr der tonalen Kadenz müde geworden ist. Wir heute ersehnen wieder »die Unendlichkeit des Klanges«, die das Mittelalter besaß. »Die auffallendste Gemeinsamkeit der Gegenwart mit dem Mittelalter besteht aber wohl in der Tatsache, daß unsere jüngste Musik keinen Baß mehr hat und die des Mittelalters *noch* keinen hatte.« Der Beginn der Revolution des Hörens setzt nach des Autors Ausführungen ein mit dem tauben Beethoven. »Mit der Einführung des Ventilhorns, der modernen Holzbläser, der Baßposaunen, des modernen Klaviers, mit dem Verfall der alten Clavecins, der Orgeln, dieser letzten Ausläufer einer versunkenen Zeit, beginnt die Epoche der allmählichen Atonalisierung des Ohres, die nach Ausbreitung des bei Beethoven erstmalig auftauchenden enharmonischen Moments, begünstigt durch die Chromatisierung aller Instrumente, schließlich zu unserer Zeit führt.«

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 85. Jahrg./26—3, Berlin. — »Das Musikleben am europäischen Balkan« von *L. Th. Koffmann.* — »Houston Steward Chamberlains Stellung zur Ästhetik« von *Karl Kock.* — »Webers ›Freischütz‹ in der Parteien Gunst und Haß« von *Waldemar Kloß.* — »Aphorismen« von *Jón Leifs.* — »Bayreuth« von *S. Brichta.*

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK V/7. Hildburghausen. — »Luthers deutsche Messe 1526« von *W. Herold.* — »Vom Geist des Oratoriums« von *Karl Storck †.* — »Nachrichten über die St. Georgen-Orgel in Eisenach« von *Hans Löffler.* — »Wie man vor 200 Jahren ›Kantor‹ zu Eisenach wurde« von *Fritz Rollberg.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 94. Jahrg./7—8, Leipzig. — »Die Enträtselung des Schumannschen Abegg-Geheimnisses« von *Giovanni Minotti.* Ein wertvoller Beitrag zur Schumann-Forschung. — »Der Briefwechsel zwischen Brahms und Clara Schumann« von *Justus Hermann Wetzel.* — »Fortschritt, Entwicklung oder Wandlung in der Tonkunst?« von *Alfred Heuß.* — »Strafschutz gegen Urheberrechtsverletzungen« von *Hermann Cunio.* — »Aus der Zeit des jungen Brahms« von *Elisabeth Proffen.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT IX/9—10, München. — »Zur Musikinstrumentenkunde der Machaut-Zeit« von *Friedrich Gennrich.* — »Bemerkungen zu Zarlinos Theorie« von *Fritz Högler.* — »Giovanni Battista Buonamente« von *Paul Nettl.* »Wir werden kaum fehlgehen, anzunehmen, daß Buonamente, der sich ja tatsächlich am Kaiserhofe aufhielt, derjenige war, der den vollklingenden doppelchörigen venezianischen Stil und die neuere Instrumentalmusik überhaupt in Österreich einführte.« — »Zwei Briefe Händels an Telemann« von *Berthold Kitzig.* — »Philipp Martin ein vergessener Lautenist« von *Hans Neemann.* — »Mozart als Meister des Archaisierens« von *Alfred Heuß.* — »Musikalische Ausdrucksstudien an Phonogrammen« von *Wilhelm Heinitz.*

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 67. Jahrg./18, Zürich. — »Friedrich Hegar« von *E. I.*

DER AUFTAKT VII/7—8, Prag. — »Zug aus der Musikphysiognomie der Zeit« von *Erich Steinhard.* »Im musikalischen Bild von Heute ist ein Moment erfreulich: daß Busonis Verkündung von einem ›Neuen Optimismus‹ endlich auch in Mitteleuropa sich zu erfüllen

beginnt.« — »Hindemith« von *Heinrich Strobel.* »Mit einer unbeirrbaren Zielbewußtheit geht Hindemith in den Werken seit dem ›Marienleben‹ dem Problem der *Form* nach, das für ihn zum zentralen Problem wird.« — »Zeitgenössische Oper in ihren Hauptströmungen« von *Adolf Aber.* — »Maschinenmusik« von *H. H. Stuckenschmidt.* — »Emil Axman« von *B. Vomáčka.* — »Fidelio Finke« von *Erwin Felber.* — »Die Kompositionsklasse der Vierteltonmusik in Prag« von *Alois Hába.* — »Hába der Harmoniker« von *Fidelio F. Finke.* — »Idealklang, Schallplattenklang, Rundfunkklang« von *Adolf Weißmann.* — »Die Musikarbeit der deutschen Landerziehungsheime« von *Hilmar Höckner.* — »Die Jugendmusikliteratur« von *Fritz Reusch.*

THE CHESTERIAN VIII/64, London. — »Das Internationale Musikfest in Frankfurt a. M.« von *L. Dunton Green.* — »Strawinskijs ›Ödipus‹« von *Leonid Sabaneeff.* — »Jazz-Sinfonieorchester« von *Tadeusz Jarecki.*

THE MUSICAL TIMES Nr. 1013, London. — »Über die Einrichtung der Partituren« von *Alexander Brent-Smith.* — »Hilfsmittel für das musikalische Gedächtnis« von *Eric Blom.*

THE SACBUT VII/12, London. — »Die englischen St. Cecilie-Feste des 17. Jahrhunderts« von *Jeffrey Pulver.* — »›Mr. Gye‹« von *Felix Goodwin.* Ein Beitrag zur Geschichte der englischen Oper nach »The Mapleson Memoirs«. — »Einiges mehr über Nationalität« von *Herbert Antcliffe.*

LA REVUE MUSICALE VIII/9, Paris. — »Modern und Neu« von *Charles Koechlin.* — »Die ›Suite‹ in der musulmanischen Musik« von *Jules Rouanet.* — »Neger und Jazz« von *Albert Jeanmeret.* — »Rhythmus und Prosodie« von *Maurice Boucher.* — »Musik des Sommers« von *Adré Coeuroy.*

LE MENESTREL 89. Jahrg./26—29, Paris. — »Chopin« von *Paul Landormy.* — »Einige Erläuterungen zur IX. Sinfonie« von *J. G. Prod'homme.* — »Gluck und seine Pariser Verleger« von *Maurice Cauchie.*

THE MUSICAL QUARTERLY XIII/3, Neuyork. — »Kunstideale — Universalität« von *Daniel Gregory Mason.* — »Sergei Rachmaninoff« von *Victor Belaiev.* — »Die Beziehungen zwischen Musik und Dichtkunst« von *J. P. Dabney.* — »Constanze Weber« von *J. G. Prod'homme.* — »Über alte Geigen« von *Lucien Greilsamer.* — »Die Musik in ›Don Quixote‹« von *Edgar Istel.* Ein wertvoller Beitrag zur spanischen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts. — »Was ist kirchliche Musik?« von *Orlando A. Mansfield.* — »Domenico Scarlatti« von *G. Francesco Malipiero.* Der Autor stellt Domenico Scarlatti als dritten großen italienischen Musiker neben Palestrina und Monteverdi. Er weist seinen Einfluß auf Beethoven nach und gibt einen tiefen Einblick in Scarlattis Klavierstil. — »Meisterwerke, zeitgemäße Urteile und Unsterblichkeit« von *R. W. S. Mencel.*

PRO MUSICA QUARTERLY V/2, Neuyork. — »Karol Szymanowski« von *Mateusz Glinski.* Mit einem Katalog seiner Werke. — »Turkomanische Musik« von *Victor Belaiev.* — »Die Indianer des Südwestens« von *Jean Allard Jeancon.* — »Mährische Musik« von *Henry Cowell.*

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO MUSICALE 11/6, Mailand. — »Michel Angelo Rossi« von *Alceo Toni.* Mit einem Verzeichnis seiner Werke.

IL PIANOFORTE VIII/7, Turin. — »Ein italienischer Vorläufer Glucks: Tommaso Traetta« von *Adelmo Damerini.* Ein Artikel, der zum Teil ganz neues Licht auf die Bedeutung Traettas wirft. — »Das zweifache Kompositionsprinzip Beethovens« von *Gino Roncaglia.* — »Vittorio Gui« von *Guido Pannain.* Über den 1885 in Rom geborenen Dirigenten und Komponisten, der der italienischen Moderne angehört.

MUSICA D'OGGI IX/6, Mailand. — »Musa romanesca« von *Ettore Romagnoli.*

DE MUZIEK I/10, Amsterdam. — »Ein Schweizer Tonkünstler aus dem 18. Jahrhundert in den Niederlanden« von *Karl Nef.* Über Henricus Albicacestro, einen Violinvirtuosen und Komponisten. — »Konzertwesen des vorigen Jahrhunderts« von *S. Kalff.*

MYZYKA IV/5 u. 6, Warschau. — »Das Wesen der Musik« von *Franciszek Brzeziński.* — »Licht und Schatten in meinem Leben« von *Pietro Mascagni.* Über die Zeit der Entstehung von »Cavalleria Rusticana«. — »Die japanische Musik« von *Stefan Lubieński.* — »Der Ursprung des Klanges der Geige« von *Karl Flesch.* — »Eric Satic« von *Zdzislaw Jachimecki.* — »Der Einfluß der Kammermusik« von *Béla Bartók.* — »Das Geheimnis der alten Instrumente« von *Henryk Cylkow.* — »Die nationale Idee der russischen Musik« von *Leonide Sabaniejew.*

Eberhard Preußner

BÜCHER

OSCAR BIE: *Das deutsche Lied.* Verlag: S. Fischer, Berlin.

An diesem Buch hat die Erfahrung eines reichen Lebens mitgeschrieben. Es könnte betitelt sein: Das Lied und ich; oder: Ich und das Lied. Gleich am Anfang steht da ein Abschnitt »Bekenntnis«, der eine breite Betrachtung über Schubert unterbricht. Und an anderer Stelle ist davon die Rede, wie dies Buch entstand, wie es entstehen *mußte*; wie es eingerichtet und eingeteilt ward; wie sein Schicksal seine Form bedingt hat. Oft ist vom Ich und seinen Empfindungen die Rede, und plötzlich, wie durch einen Zaubertrick, ist dies Ich, dies Biesche Ich in einen großen sachlichen Zusammenhang gestellt, ist als dramatis persona im allerpersönlichsten Austausch mit den Großen der Welt und der Geschichte zu sehen. Aber das ist es, was mich immer wieder zu Bies Art bekehrt: diese bewundernswerte Kunst, den Subjektivismus durch leidenschaftliche Selbstanalyse zu überwinden. Am Ende trennt sich dann stets das Sachliche von der Person; und über das Ich des Sprechers wächst die Wahrheit des Gesprochenen hoch hinaus. Anti-historisch — das ist nach Bies eigener Aussage die Grundrichtung des Buches. Ungewollt wird mit diesem Wort etwas zu sehr Programm gemacht. Man spürt ohnedies den Unterschied zwischen erlebtem Wesen des Liedes und annektiertem historischen Wissen. Näher nach der Gegenwart hin wundert manches Urteil (wie der überraschend positive Hindemith-Befund); oder die wohlmeinende Skepsis, mit der Strauß eingereiht wird; oder die Sorglosigkeit, die hier und da Namen samt mehrbändigen Liederzyklen verschwinden läßt. Weiter zurück in der Zeit: Da ist Mendelssohn — arg verkleinert. Cornelius — ohne Teilnahme eines Gefühls verstanden. Loewe — vieles sehr treffend, im ganzen etwas lieblos. Vieles aber gerade in der Kürze, in der aphoristischen Belichtung, blendend getroffen. Sehr würdig erscheint mir die Behandlung von Mahler oder Pfitzner. Und so mancher Name ist, frei von jeder herkömmlichen Einreihung, Symbol irgendeiner lebensvollen Beziehung zwischen Gegenwart und Vergangenem geworden. Die großen Aufgaben der Gestaltung blieben natürlich die Kapitel Schubert, Schumann, Brahms, Wolf. Mit jedem dieser Meister werden Hauptteile eingeleitet, in die sich das Ephemere von selber zusammendrängt. Ich finde die Charakteristik Brahms' meisterhaft getroffen. Schumann wird (auf 50 Seiten) zartteilnehmend besungen. Schubert — gewiß, sehr, sehr bedeutend; soweit Worte halt reichen. Aber bei Hugo Wolf ist die Gleichung erreicht. Dieses Kapitel ist Dichtung geworden. Verwandte problematische Naturen sind's, die im Buche hier einander begegneten. Beide an einer intellektuellen Kultur verantwortungsschwer arbeitend. Und beide wie aus einem Schwermutsrausch sich in den romantischen Gedanken flüchtend: »Lied soll mein Leben sein ...« Den sehr schönen, angemessenen Buchschmuck — Einband, Titel und acht Zeichnungen — gab Hans Meid.

Hans Schnoor

GIOVANNI SPATARO: *Dilucide et probatissime demonstratione. Bologna 1521.* Im Faksimile mit Übersetzung herausg. von *Johannes Wolf*. Veröffentlichungen der Musik-Bibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a. M. Verlag: Martin Breslauer, Berlin.

Die nach dem einzigen erhaltenen Exemplar der Musikbibliothek Hirsch in Faksimile hergestellte, 16 Seiten umfassende Schrift Spataros gehört in jene große Gruppe meist in hanebüchenem Ton geschriebener Streitschriften, die gegen Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts italienische Musikgelehrte über Fragen der Musiktheorie wechselten. Sie ist gegen den großen Mailänder Gafurius gerichtet, inhaltlich von geringem Interesse und auch historisch nur insofern fesselnd, als sie, wie auch der Herausgeber hervorhebt, den ganzen Kontroversenkreis schlaglichtartig erhellt. Johannes Wolf hat sich der zuweilen durchaus nicht leichten Mühe des Übersetzens mit bekannter Peinlichkeit unterzogen und eine Einführung vorangeschickt. Jedenfalls ist die Schrift damit vor der Gefahr gänzlichen Verschwindens gerettet.

A. Schering

KARL WEINMANN: *Geschichte der Kirchenmusik mit besonderer Berücksichtigung der kirchenmusikalischen Restauration im 19. Jahrhundert.* (Sammlung Kösel Bd. 64/65.) Verlag: Jos. Kösel & Friedr. Pustet, München 1925.

Der Neudruck der 2. Auflage dieses zuverlässigen, geschickt zusammenfassenden, bereits in mehrere fremde Sprachen übersetzten Grundrisses, der in bewußter Trennung der ein- und mehrstimmigen und der instrumentalen Kirchenmusik, so weit sie aus der katholischen Liturgie herauswuchs, bei klarer ge-

drängter Darstellung die Entwicklungsphasen sicher umreißt und bis zur Erneuerung im 19. Jahrhundert (Ett, Proske, Witt, Cäcilienverein) herabführt und seine Ausführungen durch eine erschöpfende Orgelliteraturübersicht und reiche kirchenmusikalische Bibliographie ergänzt, bedarf als willkommener Wegweiser keiner besonderen Empfehlung mehr, zumal das vom Verfasser, dem bekannten Regensburger Kirchenmusikforscher, geplante größere Werk wohl noch nicht so bald zu erwarten ist. *Gustav Struck*

GLUCKS *Briefe an Franz Kruthoffer*. Herausgegeben und erläutert von *Georg Kinsky*. Verlag: Ed. Strache, Wien-Prag-Leipzig.

Aus der jetzt aufgelösten Sammlung des Heyer-Museums in Köln veröffentlicht Kinsky die von 1775 bis 1783 reichende Folge von 45 Briefen, die Gluck aus Wien an einen seiner nächsten Pariser Freunde, den Sekretär der dortigen österreichischen Botschaft richtete. Noch nie war es möglich, von der Persönlichkeit Glucks ein so lebenswahres Bild zu bekommen, wie durch diese ganz vertraulich gehaltenen Briefe. Natürlich ist das Schicksal der Gluckschen Opern in Paris ein Hauptgegenstand der Korrespondenz, wobei manches harte Wort gegen die französischen Zustände fällt. Aber auch Familienereignisse und Politik spielen herein. Eine günstige Nachricht im Kriege mit Preußen begleitet Gluck 1778 mit der charakteristischen Wendung: »Es geht mit selbigem (Feldzug) wie mit meinen Opern: zuerst schmält man auf sie, zuletzt aber findet man, daß sie nicht so gar übel seien.« Die Ausgabe Kinskys ist diplomatisch getreu und von erschöpfenden Anmerkungen begleitet, die dem umfassenden Wissen des Herausgebers zu verdanken sind und die Lektüre der Briefe auch für Uneingeweihte höchst aufschlußreich gestalten. *Peter Epstein*

ERNST REITER: *Carl Maria von Webers künstlerische Persönlichkeit*. Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig 1926.

Diese sehr sorgfältig belegte und in den Werturteilen bedächtig wägende Schrift darf warm willkommen geheißen werden. Wohl könnte gegen den Titel eingewendet werden, daß zu einer wirklich erschöpfenden Darstellung der »künstlerischen Persönlichkeit« Webers, auch wenn man dafür auf die ernstlichsten und eigentlichsten Dokumente seiner Wesenheit, nämlich die Kompositionen, verzichtet, noch andere Faktoren als nur die gesammelten Schriften in Betracht kommen, zumal da Verfasser in der Einleitung selbst sehr richtig darlegt, wie wenig die schriftstellerische Äußerungsform Webers Natur letztlich entsprochen habe. Ein Blick etwa auf das neue, hochinteressante Schriftchen des Freiburger Archivars Dr. Friedrich Hefele über Webers wahre Vorfahren (C. F. Müller, Karlsruhe 1926) beweist, daß z. B. auch die Vererbungslehre hier entscheidende Aufschlüsse verspricht. Auch hätte man, wenn schon nur der Prosaist Weber über sich vernommen werden sollte, die spontane Briefäußerung noch stärker herangezogen gewünscht, als es geschehen ist. Aber in der selbstgewählten Stoffbeschränkung hat der Autor das Beste gegeben, was sich geben ließ und in Ergänzung etwa zu Kaisers Sammlung der Weberschen Schriften eine höchst dankenswerte Personalcharakteristik geliefert. *Hans Joachim Moser*

MAX STEINITZER: *Richard Strauß*. Biographie. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin.

Die bekannte, hochgewertete und weit verbreitete erste Biographie von Richard Strauß erlebt hiermit ihre vierte Auflage (17. und 18. Tausend). Von der »Frau ohne Schatten«, mit der die letzte Auflage schloß, wird die vorliegende bis zur »Ägyptischen Helena«, also bis auf den heutigen Tag, fortgeführt. Wir erleben in klarer und lebendiger Schilderung die bunt bewegte, dramatisch zugespitzte Wiener Epoche des Meisters, der eine lichtvolle kritische Musterung der in diesem Zeitabschnitt entstandenen Werke: Drei Hymnen, »Schlagobers«, Orchestersuite nach Klavierstücken von Couperin, »Parergon zur Symphonia domestica«, »Intermezzo«, »Die ägyptische Helena« folgt. Im übrigen ist die musterhafte Anlage und Durchführung des vortrefflichen, keiner Verbesserung bedürftigen Buches fast unberührt geblieben. *Otto Bax*

ILLO PETERS: *Die Grundlagen der Musik*. Einführung in ihre mathematisch-physikalischen und physiologisch-psychologischen Bedingungen. Verlag: B. G. Teubner, Leipzig 1927.

Ein sehr weitverzweigtes, tiefes und vielfach noch dunkles Fragengebiet wird hier in einem Bändchen von 150 Seiten abgehandelt. Das ist auf alle Fälle bedenklich. Man wird von einer solchen Skizze nie mehr als Anregungen und nicht immer Aufklärung verlangen und erwarten dürfen. Peters hätte in seiner Notlage

weit mehr auf Beiläufiges, so z. B. vor allem auf geschichtliche Ausblicke verzichten sollen, als er es tut. Den Grundlagen eines Tonsystems (die meiner Meinung nach so, wie sie Peters darstellt, keine sind) hätten die Abschnitte über die Erzeugung, Ausbreitung, Aufnahme und Würdigung des Tons voraufgeschickt, nicht angehängt werden müssen. Das Buch ist als Ergänzung zu den älteren verwandten Abhandlungen von Jonquière, Schäfer, Auerbach u. a. wohl zu empfehlen.

J. H. Wetzel

KATHI MEYER: *Das Konzert.* Ein Führer durch die Geschichte des Musizierens in Bildern und Melodien Verlag: J. Engelhorns Nachf., Stuttgart 1925.

Eine Geschichte des Musizierens, die den Hauptwert auf das Anschauungsmaterial legt. Notenbeispiele und Bilder der einzelnen Epochen sind der Mittelpunkt, zu dem der Text nur verbindend und erläuternd tritt. Der Zweck des Buches, dem Musikliebhaber einen Zugang zur älteren Musik zu verschaffen, ist auf diesem Wege erreicht, zumal da die Auswahl des Anschauungsmaterials äußerst geschickt getroffen ist. Da auch die einzelnen Epochen vom Altertum bis zur Gegenwart ebenso historisch richtig wie lebendig erfaßt werden, so wird der praktische Nutzen dieses Büchleins größer sein als manches der gelehrten — Musikgeschichtsbücher. Der Gedanke liegt nahe, das Werk auf dieser Basis weiter auszuführen, so daß wir zu einer Sammlung des typischen Noten- und Bildmaterials der musikalischen Stile aller Zeiten gelangen.

Eberhard Preußner

WALTER HÄNZER: *Die Naturseptime im Kunstwerk.* Verlag: Büchler & Co., Bern.

Die Arbeit gehört zu der Gruppe von akustischen Untersuchungen, die Unterlagen für die Analyse neuerer Kompositionen von tonaler Weitung schaffen sollen. Um auch dem wissenschaftlich weniger Orientierten Zugang zu den behandelten Problemen zu schaffen, beschäftigen sich einige Kapitel kurz und in populärer Form mit dem Tonsystem der Griechen, mit den Kirchentonarten, den Tonbestimmungen und Temperaturen; die Begriffe Konsonanz und Dissonanz, Dur, moll und Dur-moll (letztere in den Forschungsbereich ausführlich und eigenartig einbezogen) werden behandelt. Die Bedeutung der Natursept in harmonischer und linearer Bedeutung wird unter Berufung und Kritik älterer theoretischer Arbeiten von neuen und überzeugenden Gesichtspunkten aus festgestellt. Daß über mathematische Begriffe hinaus auf das Gebiet der Ästhetik, ja sogar ins Bereich der Inspiration übergegriffen wird, erhöht den Wert der Arbeit. Die Analysen sind nicht nur für den um Harmonie- und Kontrapunktprobleme Bemühten interessant, sie bilden auch dem Komponisten und ästhetisch eingestellten Kritiker anregendes Studienmaterial. Solch selbständige, von tiefem Eindringen in die Geheimnisse des Kunstwerdens zeugende Arbeiten sind not.

Rudolf Bilke

HERMANN BÄUERLE: *Musikseminar.* Grundlinien der Musiklehre in Einzelheften zur ersten Orientierung je mit einem Anhang prüfender Fragen. (5.: *Musikal. Formenlehre,* 7.: *Chordirektion,* 9.: *Orgelspiel u. Orgelkunde.*) Verlag: Karl Grüninger, Stuttgart 1926.

»Aus der Praxis für die Praxis« lautet die Devise dieser vorläufig mit drei Heften vertretenen Sammlung, die sich nach einem vielseitigen Plan und im Ton allgemeiner Verständlichkeit in besonderer Weise an unseren kirchenmusikalischen Nachwuchs wendet. Überall wird die Hand des Lehrers führend eingreifen müssen, soll der Stoff lebendig werden und der Schüler vor mechanischer Aneignung oberflächlichen Wissens bewahrt bleiben. In dem übrigens recht anregenden Heft »Chordirektion« vermisse ich einen Hinweis auf die überaus nützliche Schrift von Siegfried Ochs: »Der deutsche Gesangverein.«

Willi Kahl

HEINRICH FRANKENBERGER: *Gesang als schöpferisches Erleben.* Ein stimmerzieherischer Weg als Grundlage allgemein musikalischer Volksbildung. Verlag: R. Oldenbourg, München und Berlin 1925.

Der bekannte Nürnberger Gesangspädagoge, dessen »Deutsche Stimmbildung« an gleicher Stelle schon eingehend gewürdigt wurde, hat uns abermals ein ganz ausgezeichnetes Werk geschenkt, das die besondere Beachtung aller an dem heute so brennend gewordenen Problem »Schulgesang« interessierten, auch der gesetzgeberisch beteiligten Kreise verdient. Ein Mahn- und Weckruf ist das kleine Büchlein. Ein Aufrechter erhebt seine Stimme zur Warnung: »darum ist alle Schulgesangsreform, die von der Note (gleichviel ob Tonname oder Tonsible, Solmisation oder die gebräuchlichen Tonzeichen) ausgeht, von vornherein vergebliches Bemühen. Sie wird

niemals das Wesen der Sache erfassen.« Und der Verfasser hat vollständig recht; ob *do, re, mi* oder erste, zweite, dritte Stufe, ob Tonika-Do oder Eitzsche Tonsilben, eines ist genau so seelenloser Drill wie das andere. Von innen her greift Frankenberger das Problem an, seelische Kräfte setzt er in Bewegung. Von der, ach so vielen verloren gegangenen Schwingungsfähigkeit aus wird der Ton zum schöpferischen Erlebnis. Doch nicht mit schönklingenden hohlen Phrasen speist uns Frankenberger ab; in klar begründeten einfachsten Übungen baut er, vom wirklichen Anfang ausgehend, die ganze Gesangskunst bis zur Erreichung idealster Vollkommenheit vor uns auf und zeigt uns so einen klaren Weg aus dem Dunkel und der Verworrenheit, in welche die Gesangspädagogik seit Jahrzehnten hineingeraten ist. Sein Weg ist der einzig, richtige, weil er der einzig gangbare ist: nicht von außen nach innen, nicht durch empfindungsleeres »Wissen« gelangen wir ans Ziel; nur von innen nach außen, durch Lösen der in jedem Menschen schlummernden seelischen Kräfte ist die Renaissance, die Wiedergeburt der deutschen Gesangskunst möglich.

Hjalmar Arlberg

GEORGE ARMIN: *Die Stimmkrise.* Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig 1926.

Das Büchlein des Erfinders des Stauprinzips ist so bekannt, daß es sich eigentlich erübrigt, noch ein mehreres darüber zu sagen. Der Grundgedanke dieser Lehre wurde, wie der Verfasser angibt, vor mehr als 25 Jahren der Welt verkündet, aber die Zunft der Ärzte verhält sich heute noch ablehnend oder gleichgültig dagegen, was der Verfasser als eine »Ungeheuerlichkeit« bezeichnet. Seiner Überzeugung nach leiden fast alle Stimmen an »Hemmnissen irgendwelcher katarrhalischer Art« — sogar den bei vielen Sängern so beliebten Knödel führt er »in den meisten Fällen« darauf zurück — und normale, d. h. gesunde Stimmen sind nur »selten anzutreffen«. Der Schein gibt dem Verfasser recht, denn daß sich die Gesangskunst in den letzten 30 Jahren in erschreckender Weise rückwärts entwickelt hat, ist nicht zu leugnen. Damit ist aber noch lange nicht gesagt, daß alle schlechten Sänger kranke Stimmen haben, es fehlt ihnen nur die heute so verpönte Technik, ohne deren zur höchsten Vollendung gebrachte Auswirkungen das Phänomen Battistini undenkbar wäre. Sonst würden sie auch nicht fast ausnahmslos in relativ jungen Jahren von der Bildfläche verschwinden. Eigentlich hätte man erwarten können, daß die alleinseligmachende Lehre vom Stauprinzip und der aus ihr folgenden Stimmkrisen schon längst Wandel geschaffen hätte. Oder nicht?

Hjalmar Arlberg

JULIUS MATTFELD: *A Hundred Years of Grand Opera in New York.* Verlag: The New York Public Library, New York 1927.

Amerika beginnt seine Kunstgeschichte niederzuschreiben. Gewiß mangelt es an Stoff, um dicke Bücher zu füllen oder gar Werke von weittragender Bedeutung zu schaffen; aber das Geschehen auf dem Gebiete der Musik hat drüben doch so viel Farbe und so viel Interessantes aufzuweisen, daß sich die bis heute erschienenen Umrisse der amerikanischen Musikgeschichte wie unterhaltsame und anregende Bücher lesen. Julius Mattfeld, der regsame Musikarchivar der New Yorker Stadtbücherei (ein geborener Deutscher), nennt sein Vademekum »Ein Verzeichnis von Veranstaltungen«. Er will also nur als Chronist wirken, versteht aber trotzdem, über die Anfänge des amerikanischen Opernwesens in recht anschaulicher Weise zu berichten. Die Bücher von Sonneck und Krehbiehl (letztere sind vergriffen) haben auf diesem Gebiet bereits gute Auskunft gegeben. Die Zusammenfassung der Geschichte der amerikanischen Oper in wenigen Seiten ist ein Verdienst Mattfelds, der wahrscheinlich als Geschichtschreiber mit Absicht die weniger wichtigen Geschehnisse seinem Werkchen fernhielt, um in gedrängter Form die besonders treibenden Begebenheiten auf dem Gebiete des amerikanischen Opernwesens zusammenzuhalten. Bei genauerer Durchsicht ergibt sich eine beispiellose Gründlichkeit in der Aufzeichnung. Ins Deutsche übersetzt, würde die Schrift zweifelsohne zu einem begehrten Nachschlagewerkchen heranwachsen.

Emil Hilb

WALDEMAR RIECK: *Opera Plots.* Ein Nachschlagewerk zur Geschichte der Oper, Operette usw. vom 16. bis 20. Jahrhundert. Verlag: New York Public Library, New York 1927.

Waldemar Rieck, der verdienstvolle Mitarbeiter an der musikalischen Wochenschrift »Musical America« hat in sicherlich mühevoller und langer Arbeit ein Nachschlagewerk geschaffen, das in seiner Eigentümlichkeit wie in seiner Nützlichkeit sicherlich viel Freunde gewinnen wird. Rieck hat nicht nur die Werke aller Kategorien und aller Länder in seinem Heftchen zusammengetragen, er hat auch alle

auf Opern und Operetten sich beziehenden Bücher angeführt, ja selbst unter Angabe der Seitenzahl, um dem Nachschlagenden und Studierenden das Nachlesen über bestimmte Werke leicht zu machen. Es ist ein ganz im Geiste des praktischen Amerikaners entstandenes Nachschlagewerkchen, das — gleich dem vorgenannten Bändchen von Mattfeld — in seiner Übersetzung in andere Sprachen zweifelsohne viele dankbare Abnehmer finden würde. Die New Yorker Stadtbücherei ist Herausgeberin beider Werkchen, worauf wahrscheinlich der billigePreis von 75Cents zurückzuführen sein dürfte. *Emil Hilb*

BERNHARD BARTELS: *Beethoven.* Verlag: Franz Borgmeyer, Hildesheim.

An diesem Buche habe ich nicht viel Freude erlebt. Der Verfasser möchte so etwas wie eine Gesamtwürdigung des Menschen und Tondichters Beethoven bieten. Leider ist aber die Darstellung vom Gesichtspunkt einer verspäteten musikliterarischen Romantik aus gesehen, dazu vielfach gedanklich sprunghaft und fast durchgängig von lautem, aber wenig sagendem Wortschwall erfüllt. Das ist sehr zu bedauern; denn das — fast 400 Textseiten umfassende — Werk wird äußerlich ansprechend dargeboten und ist überdies mit über zwanzig Seiten Bilder und Nachbildungen von Handschriften geschmückt. *Max Unger*

GUSTAV BOSSE: *Beethoven-Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr* 1927. Verlag: Gustav Bosse, Regensburg 1927.

Der Beethoven-Almanach der Deutschen Musikbücherei steht seinen Vorgängern in keiner Weise nach. Vom Anfang bis zum Schlusse nimmt er durch die gestraffte, ernste Einheitlichkeit in aller bunten Mannigfaltigkeit für sich ein. Aus der Fülle der Aufsätze seien hier genannt: G. Adler: Beethovens Charakter. H. J. Moser: Beethovens Stellung in der Musikgeschichte. L. Schiedermair: Beethoven in Bonn. K. Kobald: Beethoven und Wien. A. Sandberger: Über einige neu aufgefundene Jugendkompositionen Beethovens und anderes. W. Nagel: Beethovens Klaviermusik. F. Gysi: Beethovens Kammermusik. Th. Kroyer: Beethoven in seinen Sinfonien. A. Schering: Beethovens Chormusik. H. Abert: Fidelio. G. Kinsky: Beethoven und die Flötenuhr. W. Altmann: Beethoven in seinen Briefen. R. Haas: Beethoven in der zeitgenössischen Kritik. R. Zimmermann: Anton Schindler. A. Seidl: M. Klingers Beethoven. Bildschmuck nach Hans Wildermann verleiht dem Almanach sein gediegenes äußeres Gepräge. *Ernst Bücken*

DAS BÄRENREITER-JAHRBUCH, 1927. Herausgegeben von *Karl Vötterle.* Bärenreiter-Verlag, Augsburg.

Das in dritter Folge erscheinende Jahrbuch des jungen Verlages beweist die gesunde Grundlage, von der aus hier musikerzieherische Arbeit geleistet wird. Man darf die musikalischen Beiträge des Almanachs nicht für sich betrachten, sondern muß sie einordnen in das Gesamtbild einer nach Einheit des geistigen Lebens sehnsüchtigen Jugend. Das beweisen die in ihrem Streben nach wahrem und lebendigem Musizieren der Gesinnung nach verbundenen Beiträge von Walther Hensel, Stier, Müller-Blattau, Dischner: musikalische Selbsterziehung in der Gemeinschaft kann man in Kürze das Programm des Bärenreiter-Verlages und der hinter ihm stehenden Finkensteiner Singgemeinden nennen. *Peter Epstein*

FESTSCHRIFT *Peter Wagner zum* 60. *Geburtstag* gewidmet von Kollegen, Schülern und Freunden. Herausgegeben von *Karl Weinmann.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1926.

Das Lebenswerk Peter Wagners ist mehr als das anderer Gelehrter in der Stille gewachsen. Das liegt in seiner persönlichen Art so gut wie in der Natur seines eigentlichsten Forschungsgebietes, des gregorianischen Gesanges, begründet. Von solch oft entsagungsvollem Dienst an der Sache zeugt auch der Inhalt der vorliegenden Festschrift, zeugt zugleich aber davon, wie solche Forscherarbeit auf die Dauer zunächst in engerem Kreise der Wissenschaft in die Tiefe wirken muß, bald aber auch schon darüber hinaus. So umspannen die Themata dieser Aufsätze innerhalb und jenseits der Choralwissenschaft ein weites Gebiet und richten sich dementsprechend auch an einen weiteren Leserkreis, so, um nur wenige Beispiele herauszugreifen, die Ausführungen H. Aberts über »Tonart und Thema in Bachs Instrumentalfugen«, Kromolickis anregender Aufsatz über Palestrina und Bach in der evangelischen und katholischen Kirchenmusik; nicht zu vergessen, was A. Schmitz über »Die Beethoven-Apotheose als Beispiel eines Säkularisierungsvorgangs« mit einem wichtige Fragen aufklärenden Beitrag zum Beethoven-Jubiläum zu sagen hat. *Willi Kahl*

MUSIKALIEN

MUSSORGSKIJ: *Boris Godunoff, Klavierauszug des »Original-Boris«.* Verlag: J. & W. Chester, London.

ROBERT GODET: *En marge de Boris Godunoff.* Verlag: Felix Alcan, Paris, und J. & W. Chester, London.

Welch großem Interesse Mussorgskijs Kompositionen heute in England begegnen, beweist die Tatsache dieser monumentalen Prachtausgabe des »Boris Godunoff« in der Originalfassung. Dem Verlag Chester ist es gelungen, in den Besitz des kostbaren *ersten* Exemplares des »Boris« zu gelangen, das Mussorgskij selbst besaß und am 27. Januar 1874 — drei Tage nach der Uraufführung des Werkes — allen Mitwirkenden im Theater widmete. Dieses Exemplar stattete der Komponist mit vielen Anmerkungen und Regievorschriften aus und schrieb die Namen sämtlicher Sänger hinein, die an der Uraufführung teilnahmen. Doch nicht nur diese persönlichsten Eintragungen des Autors druckte der Verlag in dieser Ausgabe ab. Er stellte dem eigentlichen Klavierauszug noch außerdem eine Fülle reizvoller Abbildungen voran, die jedem Mussorgskij-Freund hochwillkommen sein dürften. Die Reihe beginnt mit sechs Abbildungen des Tondichters aus verschiedenen Zeiten, von denen das eine der beiden Jugendbildnisse bisher gänzlich unbekannt war. Dann gibt es eine Reproduktion der beiden Grabmäler von Mussorgskij und Borodin, die unmittelbar nebeneinander bestattet wurden. Es folgen Bilder der Freunde und Mitarbeiter; der Sänger: so des berühmten Bassisten Petroff, der Damen Leonowa und Platonowa, die eine hohe Rolle im Leben des Komponisten spielten. Es fehlt nicht an Abbildungen aus dem Kreml, der Moskauer Kathedralen und szenischen Entwürfe für den »Boris«. Auch alte zeitgenössische Gravüren der Zaren »Boris«, Schuiskij und Demetrius werden vorgeführt; desgleichen Gemälde des Demetrius und der Marina und eine Stickerei, die den ermordeten kleinen Demetrius darstellt. Schließlich zahlreiche Mussorgskijsche Autogramme. Besonderer Erwähnung bedarf die fesselnde Karikatur der beiden russischen Komponisten Dargomuishskij und Sseroff von der Hand Mussorgskijs. Daß dieser sich gelegentlich auch zeichnerisch betätigte, wußte man bisher nicht.

Es ist bekannt, daß der unermüdliche *Robert Godet* seit über 40 Jahren in enthusiastischer Weise für Mussorgskij Propaganda macht und ungeachtet zahlreicher Mißerfolge nie ermüdete, der Welt das Genie Mussorgskijs zu verkünden. Seinen ersten großen Erfolg errang er, als es ihm gelang, zu Anfang der neunziger Jahre Debussy zu Mussorgskij zu bekehren. Für den eben beschriebenen Klavierauszug bei Chester wollte er ursprünglich einführende Worte schreiben, um die Abbildungen zu erklären. Daraus erwuchs ihm ein ganzes Buch, dessen Ausmaße den Rahmen einer Einleitung weit überschritten, das infolgedessen in gesonderter Ausgabe erschien. Dieses Buch hält sich an die Abbildungen des Chesterschen Klavierauszuges, bietet im Grunde aber sozusagen eine verkappte Mussorgskij-Biographie und legt Zeugnis ab von der fast grenzenlosen Bewunderung seines Verfassers für den Autor des »Boris«. Doch reitet Godet wieder sein altes Steckenpferd: Er will es nicht glauben, daß sein Held rettungslos dem Alkohol verfallen war. Als ob diese Feststellung der ungemein sympathischen Persönlichkeit Mussorgskijs irgendwie Abbruch tun könnte! Warum sich einer Tatsache entgegenstemmen, die von unzähligen Augenzeugen verbürgt ist? Wer Rußland kennt, weiß, wie viele Russen zu dieser Schwäche hinneigten, der ja — um ein Beispiel zu nennen — auch Borodin untertan wurde. *Kurt v. Wolfurt*

KURT WEILL: *Der neue Orpheus. Kantate für Sopran, Solovioline und Orchester op. 15.* Text von *Iwan Goll*, Klavierauszug von *Arthur Willner.* Verlag: Universal-Edition, Wien-Neuyork.

Der Text ist eine scharfe Satire, man könnte sagen: eine Groteske. Ebenso die Musik. Das große Können des Komponisten, der auch mit seiner tragischen Revue »Royal Palace« seine Zugehörigkeit zur sensationslüsternen Gegenwart beweist, ist unbestreitbar. Seine Musik, mit allem Komfort, aber auch mit aller Verzerrung der neuzeitlichen Tonkunst reichlich ausgestattet, unterstreicht die Satire eines jeden Wortes doppelt und dreifach. Sicher klingt vieles in der leider nicht vorliegenden Orchesterpartitur leichter und flüssiger, doch wirkt diese potenzierte Groteske auf die Dauer nicht mehr humoristisch, sondern traurig.
E. J. Kerntler

GEORG GÖHLER: *Konzert in C für Klavier und Orchester.* Verlag: C. A. Klemm, Leipzig.

Diese Neuheit Göhlers ist viersätzig. Die vordere Hälfte mit zwei c-moll-Sätzen ist

düster auf pathetischen Grundtönen, die anfangs viel Stakkato-Laufwerk durchzieht, das mit leichter Ironie auch die Ganztonfolgen für frappant modulatorische Lichter ausnützt. In der Harmonik und im Thematischen herrscht bis über den langsamen Teil allerlei Schroffheit und Unerschrockenheit im Duktus des Ganzen und in der Führung der Stimmen, deren sinfonisches Prinzip unerbittlichen Härten nicht ausweicht. Ähnlich geformt ist das Largo, das von Händelscher Großwelt nicht ganz unberührt geblieben ist, während der Anfang mehr das Pathos Liszts sich zum Vorbild genommen, ohne dessen prunkenden Glanz und die Pracht des »Vierspännigen« des Grandseigneurs auch zu gewinnen. Auch weiterhin im Largo — nach dem Celesta-Gefunkel, wo das Klavier allein, mit einer Art Kadenz isoliert zum Menuett leitet — meldet sich Liszt neben dem durchaus frei schaltenden Eigenprofil Göhlers und seiner das Ganze durchziehenden geistreichen Note. Wohin man auch das Trio des eigenwillig die große Quart motivisch ausnützenden Menuetts wird zählen müssen, ein kapriziöses Gebild, dessen »Trio« Göhler mit Vollgriffigkeit dem Klavier allein überläßt! Kapriziös, motivisch-intervallisch keck ist das Final-Rondo, in dem die rein klavieristischen Probleme — mögen sie auch eigentliche Neuheiten nicht bergen — sich häufen. Überlegenes motorisches Tastenwerk führt das Opus mit seinem satt lyrischen Bestande sicher zum Siege. *Wilhelm Zinne*

JOH. SEB. BACH: *Stücke für die sechssaitige Gitarre*, bearbeitet von *Heinz Bischoff*. Bärenreiter-Verlag, Augsburg.

Die Beliebtheit und Verbreitung der sechssaitigen Gitarre veranlaßt den Herausgeber, einzelne Instrumentalsätze Bachs für dieses Instrument zu bearbeiten. Daß dazu Sätze aus der Lautensuite e-moll und aus der englischen Suite d-moll, ja selbst ein Andante und eine Fuge aus der Violinsolosonate a-moll verwendet werden, könnte Bedenken erregen. Es sei jedoch daran erinnert, daß von Bachs E-dur-Suite, die als Partita III in den 27. Jahrgang der Bach-Ausgabe aufgenommen ist, zwei Autographe vorliegen: eben jenes als Partita für Violine allein und eine Notierung auf zwei Systemen, ohne Angabe des Instruments, die für Cembalo oder Laute gedacht sein dürfte. Warum sollte man also die Gitarre nicht auf die gleiche Weise mit wertvoller Literatur beschenken, auf die Bach selbst die Laute bereichert hat? *Hans Boettcher*

LUIGI BOCCHERINI: *Zwei Quintette für Gitarre, 2 Violinen, Bratsche und Cello op. 50 und 57*, herausgegeben von *Heinrich Albert*. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Zwei gefällige Kammermusikwerke, in denen der Gitarre eine zwar virtuose, aber nicht allzu wesentliche Stimme zufällt. Immerhin bei dem Mangel an gediegener Gitarremusik: eine brauchbare Bereicherung. *Hans Boettcher*

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Sechs Duette für 2 Flöten oder 2 Geigen* (1927), Neuausgabe von *Rudolf Budde*. Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel 1926.

Telemanns sechs Duette sind viersätzige Sonaten, die dem Typus der »sonata da chiesa« angehören, wenngleich ein Siziliano und zwei gigueartige Schlußallegri die Einflüsse der »sonata da camera« verraten. Die kontrapunktische Linienführung ist eine so klare und klangschöne, daß das Fehlen des basso continuo und der harmonischen Füllung keineswegs empfunden wird. Das Werk ist durch die Gleichberechtigung der beiden Instrumente hinsichtlich der Technik und des musikalischen Geschehens für den Musiker und Pädagogen von gleichgroßem Interesse wie für den Wissenschaftler. Der Herausgeber hat durch ein historisch orientierendes Vorwort und durch ein die Aufführungspraxis erläuterndes Nachwort dem Neudruck eine Beigabe verliehen, wie wir sie allen Neuausgaben alter Musik wünschen möchten.

Hans Boettcher

F. BOGHEN: *Quattro Toccate* trascritte per Violino, Viola e Violoncello. Verlag: Casa editrice musicale italiana, Firenze, J. &. W Chester, London.

Bei der verhältnismäßig nicht großen Zahl von guten Streichtrios werden diese vier prächtigen Toccaten von Alessandro Stradella, Francesco Durante (2) und Domenico Scarlatti in der gelungenen Übertragung F. Boghens vielen willkommen sein. Dieser ausgezeichnete Kenner der altitalienischen Cembalomusik hat aus dem reichen Schatz der Tokkaten eine glückliche Auswahl getroffen.

Wilhelm Altmann

A. HONEGGER: *Trois Contrepoints pour petite flûte, hautbois (cor anglais), violon et violoncelle.* Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen u. Leipzig 1926.

Der Komponist setzt hier drei feine Stücke, von denen das erste — Prélude für Oboe und

Cello — im doppelten Kontrapunkt läuft, das nächste die zwiefache Figuration (Geige und Cello) eines gedehnten cantus firmus (englisch Horn) und das dritte einen dreistimmigen Kanon über einem Ostinato bringt. Überall herrscht filigranhafte Durchsichtigkeit, deren Plastik noch erhöht wird durch die aparte Wahl der Farben. *Siegfried Günther*

PAUL KLETZKI: *op. 16. Trio für Klavier, Violine und Violoncell.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Ein prächtig durchgearbeitetes Werk, erfüllt von männlicher Leidenschaft, die im ersten Satz bis an die Grenzen der Ausdrucksfähigkeit gesteigert wird. Auch in das Scherzo mischen sich die Klänge dieser Leidenschaft. Dem zartverhaltenen Adagio folgt wieder ein dahinstürmendes Allegro, das, so wie die beiden ersten Sätze, mit einem dreifachen Forte endet, so daß die Gleichförmigkeit der dynamischen Schlußeffekte den Eindruck der Manier wachruft. Im übrigen stellt das Werk an die Ausführenden schwere Anforderungen, ist aber eine dankbare Aufgabe und dürfte darum gerne gespielt werden. *E. Rychnovsky*

ERNST ROTERS: *Trio für Violine, Violoncell und Saxophon. Werk 26 b.* Kommissionsverlag: N. Simrock, Leipzig 1926.

Hier wird das Saxophon nun kammermusikfähig gemacht. Dabei ist seine Passagentechnik, seine gestikulierende Art mehr benutzt als seine lyrische, gesanglich melodische Seite. Die Komposition bevorzugt in allen ihren Teilen ein intrikates Stimmengewebe, das bei atonaler Grundhaltung auch rhythmisch aufs feinste abgestuft wird. Daß der Jazz und seine Rhythmen hell hineinleuchten, ist eigentlich bei der Verwendung eines seiner typischen Instrumente selbstverständlich. An alle drei Spieler (die Saxophonstimme kann nötigenfalls auch A-Klarinette oder sogar Bratsche übernehmen) werden höchste Anforderungen in bezug auf technische Gewandtheit und routiniertes Zusammenspiel gestellt. *Siegfried Günther*

SIGFRID WALTHER MÜLLER: *Kammermusik in A-dur für Klarinette in a, Violine, Viola und Violoncell op. 1.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein dreisätziges Werk von teils kühner Harmonik, dem klare Linienführung und gut ausgewogene Flächenverteilung innerlichen Schwung verleihen. Das letzte hat S. W. Müller damit nicht — und hoffentlich noch nicht — gesagt. *Hans Boettcher*

KARL WEIGL: *op. 20 Streichquartett.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Fesselnd, großzügig, ausgezeichnet gearbeitet (das thematische Material hängt größtenteils zusammen), durchaus dem modernen Empfinden Rechnung tragend, ohne Verstiegenheit, an der Tonalität bei reichhaltigem Wechsel der Harmonik festhaltend. Der erste Satz, stürmisch bewegt, ist im Hauptthema pathetisch; man beachte die synkopierte Begleitung und die melodische Stimmführung zwischen Violoncell (später Bratsche) und erster Violine. Zu der Aufgeregtheit des Hauptthemas bringt die ruhige, gewinnende Melodik des zweiten Themas einen ungezwungenen wirkungsvollen Gegensatz. In dem Durchführungsteil stoßen die Gegensätze scharf aufeinander. Sehr stimmungsvoll ist der Hauptteil des Adagios, dessen bewegterer Mittelteil Kampf atmet. Wild, mitunter ungebändigt ist das Scherzo, von dem sich als Trio ein sehr klangschönes, zartes Adagio wirkungsvoll abhebt. Nach der Wiederholung des Scherzos folgt ein längerer, thematisch auf die beiden ersten Sätze zurückgreifender Übergangsteil, der in den Schlußsatz einmündet. Dieser, ein Andante moderato, krönt meines Erachtens durch seine Abgeklärtheit und seine tiefreligiöse Stimmung das Werk; er ist auch rein klanglich am besten geraten. Den Spielern, die besonders in rhythmischer Hinsicht sattelfest sein müssen, bietet dieses Quartett, das in der zweiten Geige vielleicht noch schwieriger als in der ersten ist, dankbare Aufgaben. *Wilhelm Altmann*

WALTER GIESEKING: *Drei Tanz-Improvisationen für Klavier.* Verlag: Adolph Fürstner, Berlin.

Foxtrott — Shimmy — Charleston; Gabi-Simplon — St. Louis — Cincinnati ... Die Ortsangabe des Entstehens erteilt hier über die Beschaffenheit des Entstandenen gewissermaßen Aufschluß. Der weltbereisende vortreffliche Klavierkünstler erlebt die Hall-Musik der klangsinnlichen Hotel-Jazzbands auf deren ureigenstem Boden. Als zuvörderst reproduktiv Begabter, gibt er auch diesen starken Nerveneindruck reproduzierend wieder. Durch Gebrauchsmusik angeregt, schreibt er höchst bezeichnenderweise gleichfalls (nur) Gebrauchsmusik: drei Tanzstücke in bereits typisierter, handfester Trioform — also keineswegs im-

provisatorisch flüchtige Gebilde oder sonstwie stilisierte Skizzen. Auch der Klaviersatz befleißigt sich einer möglichst leichten, ja enttäuschend anspruchslosen Spielbarkeit und steht eher unter, als über dem zur Zeit üblichen Schwierigkeitsgrad ... Dies ist eigentlich schade. Denn von einem so zeitgenössisch empfindenden Instrumentalisten, wie Gieseking, hätte man eher und wohl auch lieber eine pianistische Umdichtung der Form und insbesondere eine Steigerung des gegebenen, stumpfen Satzes erwartet. Ein Mehr wäre da tatsächlich mehr und nicht weniger gewesen. Solch eine zweckdienliche Gebrauchsmusik schreibt ein in der Materie steckender Gebrauchsmusiker zweifellos geschickter und vor allem auch tanzfreudiger. Es ist sein eigenstes Gebiet und er weiß, was dort not tut. Ein Künstler vom Schlage Giesekings vermag hier nur dann mitzukommen, wenn er nicht mitgeht und in der ihm geziemenden Sphäre verbleibt. Als Meister des impressionistischen Klavierstils wäre er selbst als Nachempfinder zu gehobeneren Impressionen verpflichtet gewesen. Der Vergleich mit irgendeiner aus ähnlichen Anlässen hervorgegangenen, idealisierten Walzer-Improvisation Franz Liszts sagt das Letzte zu diesem Thema.

Alexander Jemnitz

HERMANN DURRA: *Suite an Goethe. Für Klavier.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Diese fünf in schwülstigem Brahms-Stil gehaltenen Klavierstücke gehören zum Beweismaterial dafür, daß die wertvolle Menschlichkeit eines Komponisten auch zwischen den Mängeln seiner unzulänglichen Künstlerschaft hindurchblinkt und achtungsvolle Sympathie zu erwecken vermag. Hier spricht sich ein innerlicher, vornehm empfindender Mensch aus, der auf dem Wege des literarischen Erlebens zum musikalischen Erlebnis gelangt. Beim Versuch, literarischen Inhalt musikalisch zu formen, gerät er in eine programmatische Ausdruckskunst, die in höherem Sinn keine ist. Seine menschlich guten — aber künstlerisch ach so schlechten Absichten bleiben im Bereich des »poetisch Gemeinten« stecken und erfahren keine Wandlung ins spezifisch Musikalische. Dies jedoch bestimmt ihre Art, die als gepflegter, wohlgesinnter Dilettantismus bezeichnet werden mag. *Alexander Jemnitz*

M. MOSZKOWSKI: *12 Etudes de piano pour la main gauche seule, op. 92.* Verlag: Enoch & Cie., Paris.

Diese zwölf Etüden bilden nicht nur ein vortreffliches Übungsmaterial, das die linke Hand dem künstlerischen Willen so gefügig machen soll, wie es die rechte durch ihre Bevorzugung in den meisten wertvollen Klavierwerken ohne weiteres wird, sondern sie haben auch ihren Eigenwert. Neben zarteren Gebilden, die Gelegenheit bieten, die Ausdrucksfähigkeit der linken Hand selbst da zu steigern, wo die Melodie nur mit dem Daumen gespielt werden kann, stehen Stücke von einer so erstaunlichen Kraft und einem so virtuosen Schwung, daß man bei geschlossenen Augen eher an ein vierhändiges als an ein einhändiges Spiel denken würde. Dabei bieten die Etüden durchaus keine übermäßigen Scbwierigkeiten, weil sie sehr klaviermäßig gesetzt sind, der natürlichen Schwäche des vierten Fingers Rechnung tragen und den unbequemen Daumenuntersatz bei schnellen Sprüngen vermeiden. Die Fingersatzbezeichnungen nehmen auf kleine Hände mit geringer Spannkraft Rücksicht; für große Hände sind sie nicht immer geeignet und dürfen schon deshalb keinesfalls als obligatorisch betrachtet werden. Da die Stücke sehr gut klingen (ohne freilich an die Originalität und Innerlichkeit Chopinscher Etüden heranzureichen), spielt man sie mit Vergnügen und merkt kaum, wieviel man rein technisch dabei lernt. *Richard H. Stein*

MARINUS DE JONG: *Prélude et Fugue en la mineur pour Orgue.* Verlag: Seyffardts Boek en Muziekhandel, Amsterdam.

Trotz geschickter Faktur vermag das Stück bei stellenweise sehr fragwürdigem Kontrapunkt und allzu glattem Flusse in seiner Problemlosigkeit nicht weiter zu interessieren.

Fritz Heitmann

FOLK DANCES OF THE WORLD. *(Volkstänze aller Länder.)* 16 Hefte. Verlag: Oxford University Press, London.

Die drei ersten Hefte enthalten je einen *schottischen* Tanz in ganz leichten Klavierbearbeitungen von Marjorie Kennedy-Fraser. Der erste hübsch, munter und harmlos; der zweite beglückend naiv, in äolischer Tonart; der dritte, mixolydisch, ganz wundersam fein und zart. Göttergeschenke für musikfrohe Herzen; selige Erinnerungen an ferne, unschuldsvolle Zeiten der Menschheit. Es folgen zwei Hefte mit *polnischen* Tänzen von Karol Szymanowski. Die beiden ersten gewollt kindlich; die beiden letzten gekünstelt, stillos, mißtönend, unecht, ertüftelt. (Aber einem Kompo-

nisten, der etwas so Herrliches wie die Etüde op. 4 Nr. 3 schreiben konnte, darf vieles verziehen werden.) Nun kommt wieder etwas primitiv Geniales: zwei *rumänische* Tänze von Filip Lazăr. Auch mißtönend, aber nur, wenn man das gleichzeitig Erklingende gleich stark spielt; bei feinfühliger, sorgsam schattierter Wiedergabe dagegen überzeugend, ja geradezu meisterhaft in der klanglichen Erfassung einer uns fremden Lebensform. Welch kraftvolle Vitalität, welch gesunder Humor, welch bezaubernd graziöse Frechheit! (Und wie fern trotz des wirklich neuen Stils von jener doktrinären Unmusik, die vermöge neuer Tricks »Fortschritte« zu erzielen sucht.) Die beiden nächsten Hefte enthalten *griechische* Tänze von H. Poniridy; auch sie erschließen neue Klangwelten; aber sie sind ein wenig gekünstelt, mehr gewollt originell als wirklich eigenartig. Raffinement und Primitivität, Erdgeruch und Pariser Parfüm zugleich, — ist das charakteristisch für die neugriechischen Tänze? Dann werden sie uns wenig interessieren. Nun kommen wieder ein paar Leckerbissen: drei *altfranzösische* Musikstücke in zwei Heften, ganz leicht für Klavier bearbeitet von Vincent d'Indy. Am schönsten eine »Bourée en rondeau« (Heft 13) aus dem 17. Jahrhundert. Die beiden nächsten Hefte enthalten drei *holländische* Tänze, leicht spielbar bearbeitet von Willem Pijper. Sie sind treuherzig und bieder, in keiner Hinsicht irgendwie aufregend. Im 16. und letzten Heft wird ein ganz herrlicher *irischer* Gesang von E. J. Moeran geboten, der kaum noch als Tanzstück gelten kann. Rein technisch schließt sich die Bearbeitung den prächtigen Interpretationen englischer Volksmelodien an, die wir Percy Aldridge Grainger verdanken. — Nach dem vortrefflichen Eindruck dieser ersten Serie darf man auf die nächste gespannt sein. Druck und Ausstattung der 16 Hefte ist, wie bei allen mir bekannten Publikationen der Oxford University Press, mustergültig.

Richard H. Stein

HANS GÁL: *op. 27. Epigramme. Fünf Madrigale nach Gedichten von Lessing für gemischten Chor a cappella.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Die witzigen und pointenreichen Gedichte Lessings haben hier einen kongenialen Vertoner gefunden. Die Groteske liegt ja bekanntlich unseren Modernen am besten, und so hat man auch hier an Erfindung und Ausarbeitung einen hohen Genuß. Auf einem anderen Blatte steht natürlich die restlose Ausführbarkeit dieser Madrigale. Sie müssen als Kammermusik modernster Konstruktion angesprochen werden. Die Stimmen sind absolut instrumental behandelt, und die Ansprüche, die an sie gestellt werden, können kaum noch überboten werden.

Emil Thilo

HANS KRÁSA: *Fünf Lieder op. 4. Gesang und Klavier.* Verlag: Universal-Edition, Wien-Neuyork.

Fünf kleine Meisterwerke der modernsten Musikliteratur. Die Singstimme äußerst ausdrucksvoll, in der Klavierbegleitung mit wenig Mitteln nur das Notwendigste, Charakteristische. Das vierte Lied auf Worte von Chr. Morgenstern ein sicherer Beweis dessen, daß auch beschauliche Philosophie geistreich in Musik umgesetzt werden kann. Die einzige Gefahr der Lieder ist: ihre durch den Text (meistens nur vierzeilig!) bedingte Kürze.

E. J. Kerntler

JOAN MANÉN: *Vier katalanische Volkslieder für Gesang und Klavier.* Verlag: Universal-Edition, Wien-Neuyork.

Mit geschickter und geschulter Hand nicht besonders aufregend, aber gefällig harmonisierte spanische Volksweisen, deren Erfolg sowohl ihrer melodischen Linie wie der trefflichen Texte wegen sicher ist.

E. J. Kerntler

CARL FLESCH: *Das Skalensystem.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Dieser stattliche Band bringt als Anhang zum 1. Bande des grundlegenden Fleschschen Werks »Die Kunst des Violinspiels« Tonleiterübungen durch alle Dur- und moll-Tonarten für das tägliche Studium. Flesch empfiehlt, beim Üben jeden Tag eine andere Tonart zu wählen, sei es, daß man das Skalensystem als Intonationsübung langsam vornimmt oder daß man die Skalen zur Erlangung von Geläufigkeit rasch übt. Die einfachen Tonleitern verbindet er mit Bogenstrichübungen. Am Schluß jeder Tonart bietet er Übungen im einfachen und Doppelflageolett. Ganz erstaunlich sind seine Doppelgriffskalen zusammengestellt. Wenn auch an ähnlichen Werken kein Mangel ist, so wird sich das vorliegende bei dem großen Rufe, dessen sich der Verfasser sowohl als ausübender Künstler wie als Pädagoge erfreut, doch sicherlich sehr rasch einbürgern.

Wilhelm Altmann

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BUENOS-AIRES: Wie dornenvoll der Kampf für die Moderne vor einem junglateinischen Publikum ist, erfuhr das *Teatro Colon* bei einer ausgezeichneten Aufführung von *Igor Strawinskijs* »Nachtigall«, die ein in rhythmischer Subtilität und farbiger Kühnheit persifliertes Über-Chinesentum in den Rahmen einer Borodin-Romanze spannt. Trotzdem der russische Regisseur *Alexander Sanine* für eine stilvolle Inszenierung gesorgt hatte (Bühnenbilder von dem Russen *Urban*) und die Sopranistin *Toti Dal Monte* ihre unvergleichliche Gesangskunst einsetzte, lehnte das hochkonservative Publikum, das nur dem Belkanto Gehör zu schenken bereit ist, das Werk brüsk ab. Nicht viel besser erging es *Alfredo Casellas* mimo-sinfonischer Komödie »Der große Krug« (nach einer Novelle Pirandellos), in der sich ein Nachklang Strawinskijschen Fühlens mit südlich-leidenschaftlicher Tanzrhythmik glücklich paart. Hervorzuheben sind: eine musikalisch gepflegte Aufführung von Humperdincks »Hänsel und Gretel« (mit Bühnenbildern von dem Russen *Nikolajew Benoit*), durch die sich der begabte argentinische Dirigent *Ferruccio Calusio* vorteilhaft präsentierte, der »Liebestrank« von Donizetti, die stilvollste Leistung der Saison (mit Toti Dal Monte), Bellinis »Norma« unter dem musikalisch zuverlässigen *Gino Marinuzzi*, für die *Claudia Muzio* eine Höchstleistung gesanglicher Monumentalkunst gab, während der »Fidelio« dank schlechter Bühnenausstattung und der dramatisch unzureichenden Leonore *Eva Turners* zur Schablonenoper erniedrigt wurde. Das übrige waren die bekannten »regielosen Konzertaufführungen« des nur wenig variierten Repertoires, darunter Vergangenes (Catalanis »Wally«), Vergehendes: Franco Alfanos »Auferstehung«, nach Tolstojs gleichnamigem Roman, und Geschmackloses: Giordanos »Andrea Chenier«. Wieder dominierte italienische Sängervirtuosität: die Tenöre *Miguel Fleta*, *Giacomo Lauri Volpi*, *Tito Schipa*, die Bassisten *Ezio Pinza*, *Tancredi Pasero*, die anmutige Argentinerin *Isabel Marengo* (Sopran), während der überragende Bariton fehlte. Aber nur ein Bühnentemperament fesselte unter den »Jüngeren« über das gewohnte Maß hinaus: die Sopranistin *Giuseppa Cobelli*, die dank deutscher Schule Anlage zur Hochdramatischen entwickelt. Im übrigen wissen wir immer noch nicht, ob das Teatro Colon eine Opernbühne werden will oder ob sie das bleibt, was sie bisher war: ein Gesangspodium. *Johannes Franze*

DRESDEN: In dem Bestreben, dem Erfolg des »Boris Godunoff« einen zweiten des gleichen Komponisten an die Seite zu setzen, hat die Dresdner *Staatsoper*, die stets nur allzu willig den vom Ausland kommenden Strömungen nachgibt, *Mussorgskijs* musikalisches Volksstück »Howantschina« zur Erstaufführung gebracht. Allein das Werk erwies sich nicht als Steigerung, sondern als Abschwächung des »Boris«. Wie dort, so bilden hier wahllos abgerissene Stücke aus der russischen Zarengeschichte die textliche Grundlage. Aber der Zusammenhang ist noch zerrissener, die Handlung und die Charaktere sind noch schatten- und skizzenhafter. Wer nicht sehr gut in der russischen Geschichte beschlagen ist, der wird aus diesen Momentbildern einer Verschwörung des Fürsten Howanskij gegen den jungen Zaren Peter schwerlich klug werden. Noch schwerer ist es, in dieses Gemengsel von politischer Tücke, entarteter Soldatenwillkür und mystischem religiösen Irrwahn mit dem verstehenden Gefühl einzudringen, so daß schließlich nur der Reiz einer naiven äußeren exotischen Schau-Theatralik bleibt. Auch die Musik ist naiv durch und durch in ihrem nun schon aufdringlichen Dilettantismus, der in ermüdender Homophonie, ohne eine Spur kunstvollerer Arbeit, sich ausprägt und nur im primitiven melodischen Einfall mit ebenso primitiver harmonischer Stütze seine Wirkung sucht. Daß da Mussorgskijs Ohr wieder manches Eindringliche aus dem Singen und Klingen der Volksmelodie Rußlands erlauscht und festgehalten hat, sei gern zugestanden. Ebensowenig ist aber zu leugnen, daß der Asiatismus dieser Musik mit seiner steten Hinneigung zur endlos melancholischen Kantilene auf die Dauer recht monoton wirkt. Am frischesten und einprägsamsten sind die großen Chorszenen, die sich auch gelegentlich zu einer gewissen urwüchsigen Lebendigkeit aufschwingen. Da das Werk im übrigen völlig unfertig von seinem Schöpfer hinterlassen wurde und erst von Rimskij-Korssakoff instrumentiert und aufführungsreif gemacht werden mußte, weiß man nicht, wieviel von den auffrischenden Momenten auf dessen Rechnung kommt. Die Dresdner Staatsoper hat jedenfalls nichts versäumt, um aus der »Howantschina«

eine große Sache zu machen. Prachtvolle Volkskostüme, farbenprächtige realistische russische Bühnenbilder des Berliner Malers *Benois* und die echt russische Regie *Issai Dobrowens* zauberten die Welt der Moskowiter greifbar herauf. Auch Orchester und Chor holten, ebenfalls unter Dobrowens Führung, alles nur Denkbare an Wirkung heraus. Unter den zahlreichen, meist sehr kleinen Solopartien ragten *Helene Jung* und *Friedrich Plaschke* als religiöse Schwärmergestalten, sowie *Ivar Andrésen* als riesenhafte asiatische Fürstenfigur hervor. Der Beifall war so groß, wie er bei allen Dresdner Opernpremieren, mögen diese nun Dauerwerten oder Eintagsfliegen gelten, zu sein pflegt.

Eugen Schmitz

DÜSSELDORF: *Roffredo Caëtanis* »Hypatia« — vor einigen Jahren in Weimar uraufgeführt — wurde in einer Neufassung herausgebracht. Immer noch erscheint das kulturvolle Werk nicht durchaus lebensfähig und — vor allem in der Rekonstruktion des griechischen Mysterienspiels — kürzungsbedürftig. Die Tonsprache ist nicht sehr selbständig, meidet aber — bei einem Italiener sicher doppelt anzuerkennen — jede Konzession ans Publikum. Es fehlt ihr gar das typische Liebesduett. Ein Werk, das leider nicht recht zu erwärmen vermag, das aber durch die Vornehmheit und Noblesse der ganzen Anlage doch wirkungsvoll ist. Die Titelrolle gab einer jungen Künstlerin — *Constanze Nettesheim* — Gelegenheit, nicht nur von ihrer schönen Stimme, sondern auch von anerkennenswerter darstellerischer Begabung zu überzeugen. *Friedrich Schramm* bot hervorragend abgestimmte Bildregie. Die anspruchsvolle Partitur wurde von *Hugo Balzer* sehr schön ausgedeutet. — Für *Max Ettingers* »Juana« ist es nicht von Vorteil, daß sie an Georg Kaisers auf geistreichen Dialog zugespitzten Stoff gebunden ist. Von »Handlung« zu sprechen, geht nicht gut an, da der ganze Vorgang — soweit dies bei Kaiser möglich — ins Seelische verlegt ist. Dennoch eine zwar nicht sonderlich persönliche, aber geschickt gemachte Musik, die stellenweise durch schönen Aufschwung erfreut. *Carl Heinzen*

GÖRLITZ: Dank sehr talentierter junger Sänger *(Zutavern, Momberg, Zöllner)* und des vorzüglichen Regisseurs *Wolf Völker* gelangen im Stadttheater (Intendant *Curt Eberhardt*) einige gute Würfe. Neu waren Macht des Schicksals und Onegin. Das Orchester *(Leo Schottländer)* erzielte Bedeutendes im Rosenkavalier. Im Oktober 1926 wurde das fünfundsiebzigjährige Bestehen durch eine gelungene Freischütz-Aufführung gefeiert. Guten Erfolg hatte die Truppe *Matray*, während die Kunst *Labans* (Don Juan, Narrenspiegel) hier leider keinen Boden fand. Das Gespenst der Auflösung von Oper und Orchester — bereits beschlossene Sache — scheint im letzten Augenblick durch staatliche Subvention verscheucht zu werden. *W. Scholl*

HAGEN: Ganz hervorragend waren die Leistungen unseres Theaters unter *Hanns Hartmann*, der im Laufe dieses Winters für seine Verdienste zum Intendanten ernannt wurde. Er hat es verstanden, ausgezeichnete Kräfte zu verpflichten, die leider fast alle wieder gehen, so *Wolfram Humperdinck* und die Tenöre *Fritz Wolf* und *Ferdinand Schneider*. Geradezu glänzend war der »Parsifal« unter der Spielleitung *Humperdincks* und mit *Richard Richter* am Pult. Fritz Wolf sang die Titelrolle mit musikalischer Innerlichkeit. Einen Nachteil hatte die Aufführung: das dauernd ausverkaufte Haus und die große Nachfrage nach Karten drohten, den Parsifal zu einem Kassenstück zu machen. Nicht anders erging es den »Königskindern«. Hier verhalfen Frau *Bergmann-Hörn* (Gänsemagd) und *Fritz Volkmann* (Kapellmeister) mit zum Erfolg.

H. M. Gärtner

KOPENHAGEN: Zum Schluß der Saison — allzu spät für einen durchschlagenden Erfolg — brachte die Kgl. Oper endlich eine »Neuheit«, und zwar eine einheimische: »Der Staarstecher« von *Fini Henriques*. Durchgängig ist der Text (vom Augenarzt Dr. *Norman-Hansen*) mehr lyrisch als dramatisch, und diesem lyrischen Ton mit nationalem Einschlag hat der Komponist, bekanntlich ein geschätzter temperamentvoller Geiger, schön und wirkungsvoll, namentlich in dem letzten weichgestimmten Akt, Ausdruck gegeben. Eigenartig sind die gesprochenen Partien. Die Oper, deren Hauptrollen bestens in den Händen von Frau *Birgit Engell* und Herrn *Wiedemann* lagen, wurde sehr günstig aufgenommen. Im kleinen »Neuen Theater« hat eine italienische Operngesellschaft, von der hiesigen staatlichen Radiogesellschaft engagiert, unter der Leitung von *Egisto Tango* eine Reihe von Vorstellungen (Barbier, Don Pasquale u. a.) gegeben, die mit Begeisterung aufgenommen wurden. *William Behrend*

LEIPZIG: Nur allmählich hat sich nach dem Kriege die zeitgenössische französische Opernproduktion ihren Weg auf der deutschen Bühne gebahnt. Der Grund dafür liegt keineswegs so sehr auf politischem Gebiet als vielmehr in der Tatsache begriffen, daß die Franzosen alle diese Werke herausgebracht haben, ohne sich auch nur entfernt um eine brauchbare deutsche Übersetzung zu bemühen. Erst die Initiative deutscher Opernleiter hat es zuwege gebracht, daß das Wertvollste, was die französische Oper seit dem Kriege hervorgebracht hat, ins Deutsche übertragen wurde und so überhaupt eine Möglichkeit für den deutschen Opernfreund bestand, diese Werke kennenzulernen. Die sehr konservative Wesensart der französischen Musiker bringt es aber mit sich, daß wir offenbar keine große Entwicklung in Frankreich durch die freiwillige oder unfreiwillige Abkehr von französischen Werken übersehen haben. Die Grundelemente der französischen Musik sind heute noch die gleichen geblieben wie schon zu den Zeiten Lullys und Rameaus. Liebenswürdige Genrekunst, prickelnde Ballettmusik und schließlich weit ausgeführte impressionistische Stimmungsschilderung, das sind die Mittel, mit denen Frankreichs Komponisten heute wie damals ihr Publikum zu gewinnen wissen. Dafür liefern die jetzt in Leipzig zur *deutschen Uraufführung* gelangten französischen Operneinakter von *Henri Rabaud* »Der Ruf des Meeres« und *Maurice Ravel* »Das Zauberwort« den besten Beweis. Rabauds Einakter ist in seiner ganzen Ausdehnung weiter nichts als ein breit ausgeführtes Stimmungsbild, geboren in der lastend schweren Atmosphäre einer engen Fischerhütte, deren männliche Insassen einer nach dem anderen dem Rufe des Meeres zur ewigen Ruhe gefolgt sind. Ravels dazu in schärfstem Kontrast stehendes Märchenspiel zeugt von einer feinen Beobachtung des Kinderseelenlebens, läßt einen von allen Teufelchen gehetzten ungezogenen Knaben durch die Stimmen von totem und lebendem Inventar des Hauses und des Gartens auf den rechten Weg des artigen Kindes zurückfinden. Musikalisch ist von beiden Werken dasjenige Ravels das ungleich geistvollere und selbständigere. Ravel findet hier für die grotesken Tänze, zu denen ihm das Auftreten von Tapetenfiguren, Möbeln, Eßgeschirren und Tieren willkommenen Anlaß gibt, wirklich neue faszinierende Rhythmen und trifft auch mit unfehlbarer Sicherheit den rechten zwischen Kabarett und Opernbühne stehenden Ton für die absonderlichen Gesänge der Teekanne und der Teetasse, des alten Mathematikmännchens und ähnlicher seltener Gäste auf der Opernbühne.

Die Leipziger Bühne hatte den beiden Neuheiten alle erdenkliche Sorgfalt angedeihen lassen, und unter *Brechers* musikalischer Leitung erhielten beide Partituren blühendes klangliches Leben. *Walther Brügmann* bewährte sich, besonders mit der Inszenierung von Ravels »Zauberwort« wiederum als der gegebene Mann für derartige Vorwürfe. Er löste die ungeheuren Schwierigkeiten der Regie dieses Stückes durch die Einführung von *Marionetten*; ein Gedanke, der seit der erfolgreichen Aufführung von de Fallas »Puppenspiel« wohl immer tiefer in der Opernregie Wurzel schlagen wird. Auch in diesem Falle erwies sich die Idee als außergewöhnlich glücklich und trug ein Wesentliches zum Erfolg des Ganzen bei. *Adolf Aber*

LENINGRAD: Als Abschluß der diesjährigen Spielzeit wurde als letzte Novität *Alban Bergs* »Wozzeck« in Gegenwart des Komponisten gegeben. Der Eindruck ist ein sehr verschiedener: begeisterte Aufnahme und entschiedene Ablehnung. Die Anwesenheit des Komponisten hat nicht zum wenigsten zum Erfolg beigetragen. Bei aller Abneigung gegen die meist unerquickliche Musik, auf die sich wohl unser an andere Tonverbindungen gewöhntes Ohr erst einstellen muß, läßt sich doch nicht leugnen, daß sie Interesse erweckt. Bewundernswert die *Pawlowskaja* als Marie und *Botscharoff* als Wozzeck. Glänzend waren das Orchester und der Chor. *Dranischnikoff* leitete das Ganze mit der großen Liebe, die er überhaupt zu den Modernen hegt.
R. Bertoldy

MAGDEBURG: Die Ortsgruppe Magdeburg des *Richard Wagner-Verbandes Deutscher Frauen* kann durch das zweite Konzert dieser Spielzeit das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, die erste szenische Aufführung des »Liebesmahl der Apostel« veranstaltet zu haben. Seltsam, daß man diesen Gedanken viel später verwirklichte als bei der »Heiligen Elisabeth« Liszts. Wollte man die Übertragung des Werkes in das Bühnendramatische ein Experiment nennen, so ist es gelungen, schon dadurch, daß sie die eigentümliche, aus dem begrenzten Tonumfang des Männerchores stammende Monotonie nahm, die sonst über ihm liegt. Der Reiz des Bühnenbildes mit

seinem farbigen Licht auf farbigen Gewändern, seinen Gruppenbildungen, ihrer rhythmischen Gliederung, der Bewegung der Masse und wie sie sich maßvoll der Geste bedient, nicht als Ausdruck der einzelnen Persönlichkeit, sondern wie sie aus gemeinsamen Gefühlen herauswächst: alles das schenkte dem Werk gleichsam eine dritte Dimension. Solche Bilder mag die Musikseele Wagners erschaut haben, als sich ihm diese »biblische Szene« in Wort und Klang offenbarte. Der Leiter der Aufführung war *Hermann Henrich*. Wirksam inszeniert wurde es von *Walter Elschner*. Ein »Bewegungschor der Labanschule« wirkte mit. Die Wirkung des Werkes erwies sich so stark, daß auch seine Wiederholung vor Tausenden von Zuhörern begeisterten Beifall fand. *Max Hasse*

MAILAND: Die soeben veröffentlichte Statistik der Mailänder Spielzeit 1926 bis 1927 bietet für die deutsche Musik kein erfreuliches Bild. Zwar konnte der Nibelungenring in seinen vier Abenden je dreimal wiederholt werden und auch der »Rosenkavalier« hat nicht schlecht abgeschnitten, aber dafür mußte trotz der Zentenarhymnen »Fidelio« schon nach der dritten und »Freischütz« schon nach der zweiten Aufführung abgesetzt werden, infolge der gänzlichen Teilnahmslosigkeit des Publikums. Damit ist wieder einmal erwiesen, daß in Italien für die deutsche Musik der Vor-Wagnerschen Zeit kein Interesse besteht. Die einzigen Opern, die sich auf dem Spielplan gehalten haben, sind Flotows »Martha« und Nicolais »Lustige Weiber« trotz Verdis »Falstaff«. Auch das Interesse für Wagner hat in der Nachkriegsperiode stark nachgelassen. Darüber darf man sich keinem Zweifel hingeben. Und da die Nach-Wagnersche Opernmusik mit Ausnahme von »Rosenkavalier« und »Hänsel und Gretel« nicht nach Italien gedrungen ist, so droht der Verbindungsfaden sehr dünn zu werden, wenn man nicht Vorkehrungen trifft. *Maximilian Claar*

MANNHEIM: Ein großes Ereignis beleuchtete die Stationen, die allmählich zum Ende der Spielzeit führen. *Richard Strauß* war nach längerer Pause wieder einmal am Pult des Opernkapellmeisters erschienen, um seine »Salome« dirigierend zu betreuen. Man weiß, mit welcher ruhigen Energie der Meister so etwas macht, wie er es versteht, mit kurzen, knappen Handbewegungen seine Herrschaft über das Orchester als Träger der Sinfonik, als begleitenden Faktor tatkräftig auszuüben. Charakteristisch ist und bleibt immer an der Straußschen Direktionsart, wie er es mit einem energischen Emporheben der Schultern zuwege bringt, dem Orchester einen neuen rhythmischen Impuls zu geben. Auf der Bühne tat sich die rassige, stimmlich für die Salome-Partie glücklich prädisponierte *Rose Pauly-Dreesen* besonders hervor. *Wilhelm Bopp*

SALZBURG: Eine originelle Neuheit wurde im Festspielhaus zum erstenmal aufgeführt. Es handelt sich um ein Werk, »Kinderoper« betitelt, mit Text von *Oskar Günther* und Musik von *Friedrich Frischenschlager*. Die Szene stellt eine Wiese dar, auf der sich eine Kinderschar in fröhlichem Reigenspiel herumtummelt. Abseits sitzt ein Mädchen, in die Lektüre eines Märchenbuches vertieft. Dadurch werden die Kleinen auf den Gedanken gebracht, ein Märchen in Theaterleben umzusetzen. Rasch sind die Rollen verteilt, der Märcheninhalt erzählt, die szenischen Vorbereitungen getroffen, und schon zieht ein kindlich ernst-heiteres Spiel vorüber. Da als Darsteller ausschließlich Kinder fungieren, ist die Wirkung eine völlig unverfälschte. Der Komponist, der den Begleitpart allein am Klavier bestritt — ein kleines, sorgsam zusammengestelltes Kammerorchester würde die Wirkung sicher noch erhöhen —, hatte mit erstaunlicher Geduld in vielen Proben die Kleinen, die begreiflicherweise in solchem Falle mit größtem Eifer bei der Sache waren, soweit gebracht, daß sie gesanglich und spielerisch eine prachtvoll abgerundete Leistung herausstellten. Die Musik zeigt eine selten feine Einfühlung in die Kindesseele. Hierin scheint eine der Stärken von Frischenschlagers Kunst zu liegen. Mit einfachsten Mitteln wird ein Zauber reinsten, ungetrübten Empfindens ausgebreitet. Die Kinderoper, der noch einzelne Kinderreigen und -gesangsszenen nach früheren Kompositionen Frischenschlagers vorangingen, löste Beifallsstürme aus, und die gebende Kinderschar schien nicht weniger beglückt zu sein als das aufnehmende Publikum. *Roland Tenschert*

KONZERT

BONN: Gleich Wien hat auch Bonn musikalische Traditionen zu wahren, in deren Mittelpunkt der Name Beethoven steht. Schon im Februar huldigte die Universität dem

großen Genius durch einen Festakt, den *Erich Kleiber* musikalisch betreute. Beethovens Todestag die Weihe zu geben, war dem 1889 auf Anregung des Zeitungsverlegers Hermann Neußer ins Leben gerufenen *Verein Beethovenhaus*, der seinerzeit Beethovens Geburtshaus vor dem Untergang rettete, beschieden. Eine ergreifende Morgenfeier in den bescheidenen Räumen dieses Hauses und ein Kammermusikabend, beide vom *Klingler-Quartett* bestritten, hinterließen unvergeßliche Eindrücke. Eine bleibende und für die musikalische Welt wichtige Erinnerung an den Tag schuf der Verein durch die Einrichtung eines *Beethoven-Forschungs-Instituts*, dessen Leitung Prof. Dr. *L. Schiedermair* anvertraut wurde. Die eigentliche Feier der Stadt Bonn aber, die sich *Deutsches Beethovenfest* nennen durfte und durch das Protektorat des Reichspräsidenten eine weitreichende Bedeutung erlangte, begann am Sonntag der Himmelfahrtswoche, dem althergebrachten Termin der Bonner Beethoven-Feste. Außerordentliche Beteiligung erzwang eine zweimalige Durchführung des ursprünglich auf fünf Konzerttage festgesetzten Programms, dessen Abwicklung, in einen volkstümlichen Rahmen von Feiern in den Kirchen, am Beethoven-Denkmal, dem offiziellen Festakt in der Beethoven-Halle und einer abendlichen Schlußfeier auf dem Marktplatz gespannt, sich bis in die Mitte der Pfingstwoche hinzog. Des Festes köstlichster Gewinn war wohl die Erkenntnis der überzeitlichen Größe und Mission Beethovenscher Kunst, die eine überhebliche Gegnerschaft jedenfalls nicht fortzudiskutieren imstande ist. In die Leitung teilten sich *Siegmund v. Hausegger*, *Fritz Busch* und *F. M. Anton*, der mit einem Apparat von etwa 500 Mitwirkenden die Missa solemnis mit *Amalie Merz-Tunner*, *Maria Philippi*, *Karl Erb*, *Albert Fischer* als Solisten viermal zu außerordentlichem Erfolg führte. Daß Buschs jugendlich beschwingte und bis zur Ekstase temperamentvolle Wiedergabe der Neunten Hauseggers Sachlichkeit und etwas akademischer Korrektheit gegenüber (1. und 3. Sinfonie) den größeren Publikumserfolg hatte, ist an sich ohne Beweiskraft für die größere Künstlerschaft. *Elly Ney* spielte das Es-dur-Konzert hinreißend, *Edwin Fischer* die Sonate op. 111 mit bezwingender Künstlerschaft und *Adolf Busch* das Violinkonzert, wie man es seit Joachim nicht mehr gehört hat. Zwei Kammermusiktage erhielten durch das *Wendling-Quartett* künstlerische Qualität. — Also alles in allem ein überaus glanzvoller Abschluß des Konzertwinters 1926/27, der infolge (durch schwere Erkrankung bedingte) Abwesenheit des städtischen Generalmusikdirektors dadurch ereignisvoll wurde, daß eine Reihe von Meistern des Taktstocks zur Vertretung herangezogen werden mußte: *Max v. Schillings*, *Hermann Abendroth*, *H. H. Wetzler*, *Walter Braunfels* und *Peter Raabe*, die sich mit *Hugo Grüters*, dem Vorgänger Antons, *Heinrich Sauer* und *Gustav Classens*, dem jungen Godesberger Musikdirektor, in die Leitung der elf städtischen Chor- und Sinfoniekonzerte teilten. Zu den Kammermusikabenden erschienen wieder *Busch*, *Wendling*, die *Budapester* und *Priska* mit ihren Quartetten und Dr. *Holle* mit seiner *Madrigalvereinigung*. Der *Bach-Verein* brachte unter *Willy Poschadel* Haydns Jahreszeiten und Bachs Magnificat mit bemerkenswertem Erfolg heraus. *Th. Lohmer*

DÜSSELDORF: Reichtum der Ereignisse fordert äußerste Knappheit. *Furtwängler* mit der *Berliner Philharmonie*: am dankenswertesten die ideal getönte Wiedergabe der Nocturnes von Debussy. Die *Amsterdamer* unter *Mengelberg*: befremdlich kühler Beethoven, dagegen bei Mahlers »Lied von der Erde« ein Schwelgen in Klangschönheit. — Höhepunkt der Saison: die große offizielle Beethoven-Feier mit illustren Gästen, von denen nur die Instrumentalisten angegeben werden können: *Elly Ney*, *Edwin Fischer*, *Karl Friedberg*, *Adolf Busch*. Pfeiler der sechs Abende die neun Sinfonien und die »Missa solemnis«. *Hans Weisbach* hatte nicht nur die traditionellen dynamischen Fehler ausgemerzt, sondern ließ das Gesamtwerk auch aus innerstem Herzen Leben gewinnen. Überfüllte Säle bewiesen, daß die Krise unseres Konzertlebens endlich glücklich behoben ist.
Carl Heinzen

FLENSBURG: Das Musikleben der 2. Winterhälfte gipfelte in dem glänzend besuchten dreitägigen *Beethoven-Fest*. *Kurt Barth*, der dafür verantwortlich zeichnete, brachte die Sinfonien Nr. 2, 5, 7 und 9, das Tripelkonzert, das Klavierkonzert in G-dur und ganz überwältigend die monumentale Missa solemnis. Ein romantischer Abend mit Werken Schuberts und Pfitzners, als Solistin *Judith Bokor*, ein klassischer Abend, bei dem sich *Gustav Havemann* als überragender Bach-Spieler zeigte, Volkskonzerte mit russischer und slawischer Musik, ein Wagner-Abend (unvermeidlich!), ein Abend mit »Musik, die

wir nicht vergessen dürfen« . . . erfreuten allgemein. Unser Orchester ist im Kampf um die Nordmark ein nicht zu unterschätzender Kulturfaktor. Das sei rein zahlenmäßig bewiesen. Die Arbeitsleistung des Orchesters und ganz besonders die seines unermüdlich strebenden Leiters ist eine ganz ungeheure. Der letzte Winter brachte 90 Konzerte und 124 Aufführungen im Theater, davon 48 resp. 113 in Flensburg, die anderen nach oft mühseligen langen Autofahrten in das Umland, besonders in die Nordmark. *Alfred Huth*

FRANKFURT a. M.: *(»Sommer der Musik«)* Es muß darauf verzichtet werden, von den Ereignissen dieses Frankfurter »Sommers der Musik« mit dem Anspruch selbst nur fragmentarischer Vollständigkeit zu reden. Denn mit der Aufführung der Geschehnisse allein ist nichts geschehen und die kritische Auseinandersetzung müßte bei bescheidenster Anlage bereits den Rahmen sprengen, der dem Referat gesetzt ist. Mag also das Kleine und Einzelne fürs große Ganze stehen. Nicht einmal völlig zu Unrecht sogar. Denn die Ausstellung »Musik im Leben der Völker« gibt in ihrer weitläufigen Vollständigkeit recht eigentlich die Totalität des Vereinzelten: den zerfallenen Kosmos fürs Ohr ersetzt sie durch eine stumme Realenzyklopädie fürs Auge. Daß Musik, die gehört werden will, ausgestellt wird; daß man alle Dinge, die aus ihrer musikalischen Verwendung Sinn empfangen und deren Verwendung insgesamt Musik ausmacht, von dieser Verwendung abspaltet und sie bar der Möglichkeit konkreter Handhabung zusammenfügt zu einem Potpourri der Bilder und Namen — zeigt es nicht an, daß der Sinn jener musikalischen Wirklichkeit, deren Stelle hier abstrakte Synthesis des Mannigfaltigen einnimmt, verging und übrig blieb allein seine unlesbare Lineatur, aufgezeichnet im Labyrinth der Ausstellungsgänge; weiter nur das verstummende Einzelne, das der Sinn verließ? Wer die Erkenntnisse der Ausstellung sich nicht mit gebildetem Respekt versperrt, wer das aufgeblätterte Scherzo der g-moll-Sinfonie im österreichischen Saal wahrhaft unter Glas gewahrt, eine Seite bloß des atemlosen Manuskripts, die unter dem Auge zu versteinen scheint; wer dies gewahrt und vielleicht gerade von den leeren Stühlen eines aufgebahrten Jazzorchesters kommt oder von der dämonisch vollkommenen Welte-Orgel, der wird vielleicht für eine Sekunde die geheimen Zeichen der Ausstellung entziffern und in ihr das bestätigte Werk von Geschichte finden, verwandt den fortgeschrittensten Intentionen musikalischer Wiedergabe und angemessen dem heutigen Stand von Wahrheit in vergangenen musikalischen Gebilden. So ist die Ausstellung in der Tat repräsentativ; in anderem und strengerem Verstande freilich als geplant: sie stellt die Dissoziation von Wahrheit in der heutigen musikalischen Situation dar und die Trauer um die Verlassenheit aller Musik, zitierende Allegorie einer imaginären Realität des Gesanges von Menschen. Sie richtet sich nicht, wie sie möchte, nach dem Niveau der vermeintlichen Gesamtkultur des Musikalischen, die sie spiegelte; sondern was heute musikalische Kultur heißt, ist organische Wucherung um den konstruktiven Plan jener Ausstellung und bestimmt tatsächlich von der gleichen Macht der blinden Rationalität, die sich als sichtbare Macht der Ausstellung bekennt. Die bürgerliche Musikübung dieser Zeit erblickt in ihr sich selbst; nicht buchstäblich allein, sondern damit auch bedeutend: die manifesten Regeln der Ausstellung sind ihre latenten, die Ausstellung ist ihr mächtiger Tagtraum. Damit ist ihr höchste erhellende Dignität zugeschrieben; höhere als allem zeitgenössischen Musizieren, das nicht auf die Veränderung des Bestehenden abzielt; höhere allerdings auch als ihren eigenen positiven Absichten, an denen sich gewiß vom vibrierenden, wenngleich zu spielen verbotenen Cembalo bis zu Delacroix irritativem Chopin, vom modischen Folklore, dem auch die russische Abteilung nicht ausweicht, bis zur guten Rationalität der mechanischen Instrumente alle erdenkliche Lehre und Förderung gewinnen läßt; Absichten, die in erstaunlichem Umfang und mit stimmiger Konsequenz durchgeführt wurden, die aber immanent bleiben jener verstummenden Realität, die zugleich die der Ausstellung ist. Ihr positives und konkretes Maximum findet die Ausstellung, wie gesagt, in den abstrakten und toten Dingen, den Manuskripten und mechanischen Instrumenten. Von diesen sei hier nochmals *Jörg Magers* Sphärophon erwähnt, dem die unmittelbar elektrische Tonerzeugung gelingt, mit Elementen der Radiotechnik vereint; sowohl für die Teilungen der Skala wie vor allem für die Bildung aller naturgegebenen Klangfarben tut das Sphärophon radikal neue und vermutlich revolutionäre Möglichkeiten auf. — Der »Sommer der Musik« ist, wenn man will, eine vollendet gegebene Unendlichkeit und gleich

jeder solchen antinomischen Charakters. Am meisten Interesse fanden bislang zwei Konzerte der Wiener Philharmoniker unter *Krauß* und die Woche für evangelische Kirchenmusik mit den Thomanern unter *Straube*; mit der h-moll-Messe, aufgeführt vom Hamburger *Michaelis-Chor* unter *Sittard*. *Frankreich* im übrigen war im Konzertsommer glücklicher vertreten als auf dem Fest der Internationalen: durch das *Orchestre du conservatoire* mit seinen transzendenten Holzbläsern, am wirksamsten in der Fantastique unter *Gaubert*; durch *Cortot*, der ein unrettbares Konzert von Saint-Saens rettete und mit *Thibaud* zusammen nicht allein die Debussy-Sonate authentisch interpretierte, sondern auch die Schätzung, die in Frankreich Franck und Fauré genießen, einigermaßen verständlich machte. Orchesterwerke freilich von Roussel und Florent Schmitt vermochten nicht zu erregen. Es ist zu erinnern weiter an einen Vortrag von *Hàbà*, der über den Stand der Vierteltondinge informierte, ohne mit den Arbeiten der Schüler allzuviel gute Musik zu zeigen; an das Gastspiel eines javanischen *Gamelan-Orchesters*, das Heptatonik demonstrierte; an das italienische *Teatro dei Piccoli*. Die Buntheit der Namen verblaßt vor der der Ereignisse. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

GÖRLITZ: Eine schwache Saison. Begeistern konnte das ungemein temperamentvoll musizierende *Schlesische Landesorchester (Georg Dohrn)*, das u. a. als Neuheit für uns den Zarathustra brachte, während *Emil Bohnke* mit dem *Berliner Sinfonieorchester* nur mit alten Werken wenig zugkräftig warb. Die sechs *Musikfreundekonzerte*, deren Leitung wieder *Fritz Ritter* mit großem Erfolg innehatte (für die Pulcinella-Suite und die Es-dur Bruckners sei ihm gedankt!), machten uns mit besten Solisten bekannt. Die Gründung einer Kammermusikvereinigung ermöglichte den warm begrüßten Besuch des *Klingler-Quartetts* und des *Dresdener Quartetts*. *Schachtebeck* brachte Honeggers Werk zur deutschen Erstaufführung, ohne mit dem weniger problematischen Quartett durchschlagenden Erfolg zu erzielen. Folge einer strengen, energischen Schulung durch *Fritz Ritter* ist der große Aufstieg der *Volkssingakademie* (Jahreszeiten). Die *Singakademie* (Ritter) erfreute mit Walpurgisnacht und Kreuzfahrer. *Bruno Fischer* (Liedertafel) setzte sich mit großer Begeisterung und erfolgreichem Eifer für Kämpfs »Die Macht des Liedes« ein. Der *Lehrergesangverein* (*E. Kühnel*) sang das Liebesmahl der Apostel. Schwer trifft Görlitz der Tod des eifrigsten Förderers der Schlesischen Musikfeste, des *Grafen Bolko v. Hochberg*, der am 1. Dezember 1926 verschied.
W. Scholl

HAGEN: *Richard Richter* hatte als Nachfolger Hans Weißbachs ein hohes, künstlerisches Erbe zu übernehmen. Er hat es verstanden, dieses auch zu behaupten. Da er mehr der modernen Musik zuneigt, konnte er mit den Klassikern nicht immer überzeugen, zumal bei ihm die dramatische Begabung überwiegt. Im Mittelpunkt des Beethoven-Jahres stand die Missa solemnis, vom *Städt. Gesangverein* glänzend gesungen. Honeggers »König David« wurde zwiespältig aufgenommen. Mehr Beifall erntete *Zoltan Kodály* mit seinem »Psalmus Hungaricus« *(reichsdeutsche Uraufführung)*. Hierzu verhalf ihm der volkstümliche Einschlag seiner Melodien. Er schöpft aus dem Brunnen echter Volkskunst. Der Hagener *Seidemann* stellte sich mit einer Sinfonie in c-moll mit Variationen und Fuge über »Innsbruck, ich muß dich lassen« vor. Ein Werk von klarer thematischer Arbeit. Als Solisten hinterließen den stärksten Eindruck *Joseph Pembaur* und *Alex. Bargansky* mit *Heinz Schüngeler* am Flügel. *Maria Pos-Carloforti* erregte mit Gesängen von Händel, Hasse und Jommelli Bewunderung. Der *Paulus-Kirchenchor* brachte unter *Knochs* Leitung mit vieler Liebe Gläsers Oratorium »Jesus«.
H. M. Gärtner

HALLE: *Dritter Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Mit der stofflichen und zeitlichen Einschränkung dieser Tagung mußte auch die Zahl der musikwissenschaftlichen Vorträge auf zwei beschränkt werden. Gemäß dem Grundplane des Arbeitsprogramms handelte der eine über den *Rhythmus in der Musik*. Ihn hatte *Wolfgang v. Waltershausen* (München) übernommen. Der Schwierigkeit, in einer guten halben Stunde über ein so dunkles, in den Tiefen unseres reinen Bewußtseins wurzelndes Phänomen Klarheit zu verbreiten, war der Vortragende nicht ganz gewachsen; er verlor sich zu sehr in Einzelheiten und Anwendungsfällen, wodurch das Prinzipielle, das gerade in der Musik scharf zutage tritt, zu kurz kam. Mehr davon gab der Vortrag des Hallenser Naturforschers und Ästhetikers

Th. Ziehen, der über den *Rhythmus in seiner allgemeinen philosophischen Bedeutung* sprach. Hier hätte die musikwissenschaftliche Erörterung anknüpfen sollen. Aus den kurzen Bemerkungen der beiden Mitberichterstatter: *G. v. Keußler* (Hamburg) und *A. Orel* (Wien) konnte man einige gelegentliche Angaben von allgemeinerer Bedeutung gewinnen. Gehaltvoller und darum fesselnder erschien der Vortrag von *Arnold Schering* (Halle) über den Symbolbegriff in der Musik. Auch hier kam es freilich nicht zu einer Zusammenstimmung der Gedankenarbeit des Musikwissenschaftlers mit der des Philosophen *Ernst Cassirer*, der den Symbolbegriff als einen Zentralbegriff unseres Bewußtseins entwickelte. Symbole für das unfaßbare Sein zu gewinnen, ist unsere einzige Geistesleistung. Die ganze Kunst ist *eine* Geistesrichtung auf das Symbol des Seins hin. Was Schering bot, war eine Neufassung seiner Lehre von der musikalischen Hermeneutik, wie er sie 1913 auf dem Berliner Kongreß zuerst vorgetragen hat. Er erblickt nach wie vor den Wert und die Bedeutung der Musik in ihrer Symbolkraft. Doch ist nicht alles, was Schering symbolisch nannte, es wirklich. Von den Analogien der Empfindung, von den Assoziationen wurde insofern nicht gesprochen, als sie von dem spezifisch Symbolischen überhaupt nicht geschieden wurden. Symbolisch ist doch nur das, was hindeutende, hinüberweisende, erweiternde Kraft hat (z. B. der Rhythmus). Alle Verknüpfungen abstrakt musikalischer Vorgänge mit Wortgefügen haben nichts mit Symbolik zu tun, sie sind Assoziationen, manchmal Allegorien, aber nie Repräsentationen, d. h. sinnfällige Darstellungen eines Allgemeinen in einem Besonderen. Über all dieses wird wohl noch lange Dunkelheit walten. Die Mitberichte von *Moritz Bauer* (Frankfurt) und *Paul Moos* (Ulm) hatten den Vorzug, in guter Fühlung mit den Gedanken des Hauptredners zu stehen.

Von den praktisch-musikalischen Darbietungen (im Stadttheater gab es Händels Acis und Galathea) besuchte ich nur das sehr interessante Konzert mit mittelalterlicher Musik (13.—15. Jahrhundert), das *Arnold Schering* den Kongreßgästen bot. Auch hier erneuerte sich mir die Überzeugung, daß die Hinneigung zu den oft noch ganz im technisch-experimentellen steckenden Satzübungen jener Musikepochen kein Zeichen für einen sicheren Geschmack ist. Kulturhistorisches Forschen kann leicht das Vermögen, ästhetisch zu werten, stören. *Hermann Wetzel*

KIEL: Die letzte große Begebenheit des Kieler Konzertwinters war ein *Nordisches Konzert*, durch das der langen Kette von Berührungspunkten zwischen den Nordländern und Schleswig-Holstein ein neues Glied eingefügt wurde. Norwegische und dänische Komponisten kamen zu Wort. Nüsse zu knacken gab's nicht, denn die Musik dieser Nordgermanen ist unproblematisch und wirkt wie ein Gruß aus unbeschwerter Vorkriegszeit. — Der Norweger *Gerhard Schjelderup* (»Sommernacht auf dem Fjord« und »Sonnenaufgang über Himalaja«) findet im Malen feiner romantischer Stimmungen Genüge. Mehr vermag der vielseitige Kopenhagener *Carl Nielsen* zu interessieren, der mit einer stattlichen Zahl von Werken vertreten war. Sein Violinkonzert op. 33, von *Peder Moeller* aus Kopenhagen virtuos und auch mit Empfindung gegeigt, erfreute durch kräftige Melodik und durch klaren Aufbau. Zwei sinfonische Dichtungen: »Ein Sagentraum« und »Pan und Syrinx« zeigten Nielsens Kunst der Abschilderung. Nur war das leider nicht sehr original. Schöpferischer gibt sich Nielsen in einer Suite aus der Bühnenmusik zu »Aladdin«, einem Werk, in dem Geist und Witz zuweilen prächtige Einfälle hervorbringen. Sehr beachtlich seine farbenprächtige Instrumentation! Von *Peter Gram*, *Riis-Magnussen* und *Paul Schierbeck* kamen Orchesterlieder zur Erstaufführung (gesungen von *Sylvia Schierbeck*). Die eigenartige, knappe und vornehme Tonsprache Schierbecks (Vertonung chinesischer Lyrik) ließ aufhorchen. Am Dirigentenpult *Carl Nielsen* und *Fritz Stein*. Und das ausgezeichnete Städtische Orchester konnte in Farben schwelgen!

Arthur Maaß

KÖLN: Mit einem Festakt und zwei Festkonzerten feierte die *Konzertgesellschaft in Köln* ihr *hundertjähriges Bestehen*. Die Veranstalterin der historisch bedeutsamen Gürzenichkonzerte wird noch heute von dem Bürgergeist getragen, der vor mehr als hundert Jahren nach der Napoleonischen Fremdherrschaft den Zusammenschluß der Volkskreise durch die Pflege der Musik vorbereitet hat. Ein paar Daten mögen hier für den Wiederaufbau des musikalischen Lebens sprechen: schon 1807 wurde die alte Kölner Domkapelle wieder gebildet, 1812 die heute noch bestehende Musikalische Gesellschaft gegründet. 1821 beteiligte sich Köln an den drei Jahre vorher erstandenen Niederrheinischen Musikfesten und gründete einen Singverein, den

Vorläufer der jetzigen Konzertgesellschaft. Die ersten Dirigenten waren Karl Leibl, Konradin Kreutzer und Heinrich Dorn, 1857 siedelten die früheren Familien- und späteren Gesellschaftskonzerte in den Gürzenich über. Seit der Mitte des Jahrhunderts sind Ferdinand Hiller, Franz Wüllner, Fritz Steinbach und Hermann Abendroth die künstlerischen Leiter, neben denen aber auch die Bürgernamen Franz und Robert Häuser, Robert und Viktor Schnitzler (des jetzigen Vorsitzenden) genannt werden müssen. Was einst von kunstbegeisterten, musikliebenden Bürgern geschaffen wurde, hat sich als beständig auch in der neuzeitlichen Organisation erwiesen, zwischen kapitalistischen Interessen und den Kunstbestrebungen, die mehr und mehr auch von der Stadtverwaltung betreut werden. Das lange bestehende Einvernehmen mit der Stadt ist neuerdings dadurch noch betont worden, daß der Oberbürgermeister nach einer Satzungsänderung in die Direktion der Gesellschaft eingetreten ist. Die Jubiläumsveranstaltungen begannen mit einem Festakt, der von Bachs Kantate »Nun ist das Heil« und der Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 eingerahmt wurde. Justizrat Dr. *Viktor Schnitzler* gab einen Rückblick über das Jahrhundert, Oberbürgermeister *Adenauer* sprach für die Stadt, und Generalmusikdirektor Dr. *Peter Raabe*, Aachen, pries den Kulturwillen der Bürgerschaft. Die beiden Festkonzerte unter *Hermann Abendroth* waren historisch eingestellt und brachten Werke, die in der Geschichte der Gesellschaft von Bedeutung waren, so am ersten Abend die Jahreszeiten Haydns mit hervorragenden Solisten (*Elisabeth Schumann*, *H. Roswänge*, *H. Rehkemper*). *Mischa Elman* war ausersehen, das Mendelssohnsche Violinkonzert zu spielen. Für das Festbuch hat Dr. *Hermann Unger* eine ausführliche Geschichte der Gürzenichgesellschaft verfaßt. *W. Jacobs*

KOPENHAGEN: Im Konzertsaal traten eine ganze Reihe von fremden Dirigenten auf: *Bruno Walter*, *F. v. Weingartner*, *Philipp Gaubert* und *Furtwängler*, der seine »Berliner Philharmoniker« mitbrachte. Das Wiedersehen mit Felix Weingartner, der Beethoven, Liszt und eine eigene Ouvertüre dirigierte, war sehr herzlich. In Ph. Gaubert, sowie in *Pierre Monteux* lernte man elegante und stilsichere Dirigenten kennen. In Begleitung von Gaubert trat die bewährte Sopranistin der Großen Oper in Paris, *Yvonne Gall*, mit Glück auf. Aus den »einheimischen« Konzerten sei nur das von einem der Jüngsten, *Jörgen Bentzon*, gegebene genannt. Der Komponist, der auch bei dem Frankfurter Musikfest in Erscheinung trat, zeigte namentlich in den instrumentalen, »modern« kurzgefaßten Stücken seine entschiedene Begabung. Der Verein »Ny Musik« hat das Verdienst, uns *Strawinskijs* »Geschichte vom Soldaten« gebracht zu haben. Die bühnenartige Vorführung erweckte das größte Interesse eines saalfüllenden Publikums. Die Musik spielten Mitglieder der Kgl. Kapelle trotz ihrer Schwierigkeit glänzend unter Leitung des jungen Dirigenten *Thomas Jensen*. *William Behrend*

LONDON: Einige Hauptmomente wären aus der überreichen Masse der Veranstaltungen herauszugreifen: *Kreisler*, in der unvergeßlichen Wiedergabe des Beethovenschen Konzertes, und ein herrlicher Beethoven-Abend der genialen Nachschöpferin *Elly Ney*, endlich ein den Werken Manuel de Fallas gewidmetes Konzert unter Leitung *Anthony Bernards*, an dem der Komponist selbst mitwirkte. Zur Aufführung gelangten das dem Don Quichotte entlehnte »Retablo de Maese Pedro«, das geistvolle, sprühende und von innerer Wärme erfüllte Kunstwerk eines mit der Volksseele eng verbundenen Tonsetzers, und das noch ungedruckte Konzert für Cembalo und kleines Orchester, das der Meister erst auf dem Klavier, nachher auf dem älteren Instrument spielte. In den drei Sätzen offenbarte sich gleichsam das maurische, das religiöse, das volkstümliche Spanien. Doch greift das Religiöse auf alle drei Teile über. Und dann noch eine ganz alte »Novität« — neuentdeckte Violinstücke von *Purcell* für Streichquartett, bearbeitet von *Peter Warlock* und *Mangeot*. Köstliche Stücke, die von erstaunlicher Fruchtbarkeit zeugen — schrieb doch Purcell manch dieser feinen kontrapunktischen Arbeiten in einem Tag. Die Stücke verdienen in der Tat die allergrößte Beachtung. *L. Dunton Green*

MAGDEBURG: Ein Musiktraum Magdeburgs von langen Jahren hat sich im Juni in schönster Weise erfüllt: Die alte Stadt mit der Maid im Wappen nennt nicht nur einen der imposantesten Konzertsäle Deutschlands ihr Eigentum, sondern mit ihm auch einen der klingendsten Räume, in denen man je Meisterwerke der Musik zum blühenden Leben erweckte. Das wurde zum Resultat von vier großen Juni-Sinfoniekonzerten, mit denen dieser imposante Konzertsaal gleichsam ein-

geweiht wurde. Das erste galt einer Ehrung Beethovens, dessen 9. Sinfonie unter der Leitung *Walther Becks* erklang. Das zweite Konzert wurde vom *Reichsverband Deutscher Orchester und Orchestermusiker* aus Anlaß der Vertreterversammlung des Verbandes veranstaltet. Auf dem Programme stand u. a. die c-moll-Sinfonie Beethovens. Dirigent war *Fritz Busch.* Zum vierten, dem Festkonzert zur Tagung des *Deutschen Musikerverbandes*, hatten deutsche Theater- und Konzertkapellen an 230 Musiker entsandt, denen allen das Wort »Kammermusiker« gebührt. Als Hauptnummer kam Brahms mit seiner c-moll-Sinfonie zum Worte. Das Können dieses Riesenapparates gab sich so stark, daß ein Orchestersieg anderer Länder über diese Gemeinschaften wohl ausgeschlossen erscheint. Dirigent war *Hermann Abendroth.* *Max Hasse*

MANNHEIM: Zwei große Orchester aus der Fremde waren unsere Gäste. Einmal war das holländische *Conzertgebouw-Orchester* unter *Willem Mengelberg* bei uns, dessen unerhörte Disziplin, dessen absolute Tüchtigkeit — gute Instrumente, gute Spieler — großen Eindruck machten. Beethovens Coriolanouvertüre kam mit tragischer Wucht und mit beseeltem Wärmegehalt des lyrischen Gegensatzes zum Klingen, und die Vorführung der Eroica war bis auf den zu wenig flügge geratenen Scherzosatz eine ungemein sorgfältige und zugleich geistig reich belebte. Tschaikowskijs e-moll-Sinfonie diente als virtuose Glanznummer, während die *Wiener Philharmoniker*, die unter *Erich Kleiber* musizierten, sich die f-moll-Sinfonie des Russen für diesen Zweck ausgesucht hatten. Ein Zweck, der freilich in diesem Falle nicht gänzlich erfüllt wurde, weil zwischen der Auffassung des Dirigenten und den Vortragsgewohnheiten des berühmten Wiener Orchesters gewisse Diskordanzen zu bestehen schienen. Bei dem Meistersingervorspiel, diesem so oft mißhandelten Stück, herrschte die volle beglückende Einigkeit zwischen den Temperamentsäußerungen des tonschwelgerisch-interpretierenden Orchesters und der Willensmeinung des Dirigenten.

Auf die *Musik des 18. Jahrhunderts*, die an den Höfen der kurpfälzischen Regenten traktiert wurden, machten zwei Abende wieder aufmerksam, die in den Schlössern zu *Bruchsal* und *Mannheim* den feinschmeckerischen Genießern solcher Antiquitäten geboten wurden. In dem idyllischen Bruchsal, in dem reizenden Fürstensaal des dortigen Schlosses wurde der Rahmen für die historische Auslese etwas weiter gespannt. Es kamen Locatelli, Alberti, Gaßmann, Paër, Carl Stamitz der Jüngere und Abt Vogler zu Gehör. Alles in echter Stiltreue, auch die Umgebung, die Beleuchtung, die Kostümierung der musici war abgestimmt auf historische Identität.

In Mannheim, in dem imposanteren Riesenschloß, in dem prunkvollen Rittersaal, hörte man nur Komponisten, die am Hofe Karl Theodors, der später seine Residenz nach München verlegte, geweilt hatten und eigentlich die Hofkompositeure seiner kurfürstlichen Durchlaucht gewesen waren. Hugo Riemann hat über diese Stamitze, über Cannabich, Holzbauer, Franz Xaver Richter das geschichtlich Wissenswerte ausgesagt. Auffallend war in diesem Defilé die erfinderische und stilistisch formale Übereinstimmung dieser Mannheimer, die einander aufs Haar glichen in ihren kompositorischen Ergüssen. Das Verdienst, die Werke aus den verschiedensten Bibliotheken herausgefischt, sie entziffert und dem gegenwärtigen Gebrauch und Verbrauch zugänglich gemacht zu haben, gebührt dem jungen Heidelberger Musikwissenschaftler *Fritz Zobeley*, der sich nicht nur als Forscher und Deuter, sondern auch als Geiger um das Gelingen der Abende verdient gemacht hat.

Wilhelm Bopp

NEUYORK: Unter den mannigfaltigen musikalischen Ereignissen der zu Ende gehenden diesjährigen Neuyorker Konzertsaison möchte ich, wenn auch etwas verspätet, über das bemerkenswerte Konzert des Neuyorker Philharmonischen Orchesters unter Leitung von *Wilhelm Furtwängler* berichten. Das Konzert fand am 31. März in der Carnegie-Hall statt und brachte dem bewährten Dirigenten eine Ovation ein, wie ich sie bisher in Neuyork noch nicht erlebt habe, und die gewissermaßen die Antwort war auf die offizielle Ankündigung, daß Neuyork leider in der nächsten Saison keine Gelegenheit haben wird, Furtwänglers Kunst zu bewundern. Furtwängler dirigierte Brahms' »Requiem« unter Mitwirkung der Choral Symphony Society. Weitere Mitwirkende waren *Elisabeth Rethberg*, deren wundervolle Stimme sich würdig dieser Meisteraufführung einfügte, sowie der Bariton *Frasa Gange.* Furtwänglers Wiedergabe dieses Werkes wurde mit Recht als Meisterstück seiner Interpretationskunst mit beispiellosem Applaus aufgenommen. Abweichende

Kritiken der Neuyorker Tagesblätter können in keiner Weise den außergewöhnlichen Eindruck dieser Aufführung beeinträchtigen, die ein Zeichen der enormen Beliebtheit war, deren sich Wilhelm Furtwängler bei dem Neuyorker Publikum erfreut. Furtwängler leitete ferner das letzte einer Reihe von Schülerkonzerten in Carnegie-Hall am 2. April (Rich. Strauß: Till Eulenspiegel, Beethovens 5. Sinfonie, sowie Braunfels' »Don Juan«).

Otto Flaschner

NÜRNBERG: *Die Nürnberger Sängerwoche des Deutschen Sängerbundes.* Unter den zirka 60 Werken, die im Laufe von 6 Konzerten geboten wurden und wesentliche Aufschlüsse über das zeitgenössische Schaffen auf dem Gebiet der Männerchorkomposition gaben, fand sich zunächst eine Reihe hervorragender Kunstchöre aus der Feder namhafter Komponisten. Sie stellen eine bedeutende Bereicherung der Männerchorliteratur dar, ohne eigentlich neue Wege auf diesem Gebiet zu weisen. Hierzu gehört der »Arme Kunrad« von Siegm. v. Hausegger, Mörikes Neujahrsspruch »Herr dir in die Hände« von Hugo Kaun und Jos. Haas, Herm. Suters »Lobpreisung der Musik«, Georg Schumanns Motette, Felix v. Woyrschs »Wie glänzt der helle Mond«, Rudolf Bucks »Heldenfriedhof« und Rud. Herolds »Schmied«. Von einer Stilwandlung kann man bei den Chören von Armin Knab, Otto E. Crusius, Hans Lang und Wolfg. v. Bartels reden, die im Geiste der alten Madrigalkunst mit einfachen Mitteln das Polyphone stark betonen und aus dieser Einstellung heraus auch Wertvolles geschaffen haben. Eine neue balladeske Bearbeitung alter Volkslieder in kunstvoller, kontrapunktischer Fassung und von stark individueller Prägung hörte man von Walter Moldenhauer, dessen sinfonische Kantate »Herbst« mit Altsolo und Orchester ebenfalls zu den charaktervollsten und reifsten Werken der ganzen Woche gehörte. Auch Wilh. Knöchels »Erlösende Eintracht« und Walter *Schultheß'* feinromantische Eichendorff-Lieder können in diesem Zusammenhang genannt werden.

Bei Publikum und Sängern fanden Karl Kämpfs Zyklus »Aus Natur und Leben« und Wilh. Rinkens »Suite« in alten Tanzformen wegen ihrer reichen illustrativen Beigaben und äußerst geschickten Faktur viel Anklang. Den stärksten äußeren Erfolg hatte Fritz Volbach mit seiner »Mette von Marienburg«, einem sehr dekorativen Stück, das sich allerdings ganz im »Schatten des Titanen« Rich. Wagner bewegt, zum Teil auch noch von Loewes Balladenstil merklich inspiriert ist. Erwin Lendvais »Tatra« nach ungarischen Volksweisen hat interessante nationale Züge, ist aber musikalisch nicht sehr ergiebig. Viel kontemplativer wirkt Franz Philipp in seinem Eichendorff-Zyklus bis auf einige bedenkliche Äußerlichkeiten im Harmonischen und Melodischen. Daneben gab es eine große Zahl solider Arbeiten, eine stattliche Reihe laut auftrumpfender Pathetiker und urteilsloser Effektjäger. Die unangenehme Erscheinung der ausgesprochenen Liedertafelweis' machte sich jedoch gottlob nur selten bemerkbar. Mit Recht wies der Bundesvorsitzende *Fr. List* darauf hin, daß bei den künftigen Nürnberger Sängerwochen auch das schlichte, homophone Lied »im Volkston«, wie es etwa Rich. Wetz mit seinem tiefempfundenen »Ständchen« teilweise getroffen hat, mehr berücksichtigt werden müsse.

Erfreulich war in diesen Tagen die Zahl hervorragender Chorleistungen. Ich nenne nur den *Erfurter Männergesangverein*, den *Kasseler Lehrergesangverein*, die *Liedertafel M.-Gladbach*, die *Liederhalle Karlsruhe*, den *Schubert-Bund Essen*, den *Bamberger Liederkranz*, den *Beamtensingverein Stuttgart*, den *Laucherchor Nürnberg* und den *Nürnberger Lehrergesangverein*, dessen Leiter *Fritz Binder* wegen seiner hohen künstlerischen und organisatorischen Verdienste besonders geehrt wurde. Die Aufzählung sehr anerkennenswerter Leistungen vieler anderer Vereine muß ich mir versagen. Von den Solisten verdient besonders die stimmlich und musikalisch hochkultivierte Altistin *Marg. Olden-Mehlich* (Baden-Baden) und der Nürnberger Organist *Walter Körner* genannt zu werden. Den einheimischen Kräften: *Helene Mitterer-Wagner*, *Andre Kreuchauff* und *Udo Hußla* gelang es auf Grund ihrer hohen Musikalität die durch Absagen von Stadttheatermitgliedern in letzter Stunde heraufbeschworene Katastrophe zu vermeiden. — Die Stadt Nürnberg hat die Bestrebungen des Deutschen Sängerbundes in jeder Weise so tatkräftig unterstützt, daß der Bundesvorsitzende versprach, auch alle künftigen Sängerwochen in Nürnberg abzuhalten. — Bei der Besprechung des 4. und 5. Konzertes habe ich mich auf das Urteil von *Prof. Dr. Wilh. Altmann* berufen müssen.

Wilhelm Matthes

NEUE OPERN

Dostojewskijs »Memoiren aus einem Totenhaus« sind von *Leoš Janáček* zu einer dreiaktigen Oper vertont worden. Der Komponist hat das Libretto selbst verfaßt.

Charles Louis Philippes »Bubu von Montparnasse« ist die Unterlage für ein Textbuch, zu dem *C. F. Burian* eine Jazz-Oper komponiert hat.

OPERNSPIELPLAN

LÜBECK: Im *Stadttheater* kommen als erste Opernnovitäten Kreneks »Jonny spielt auf« und »Das Wunder der Heliane« von Korngold zur Aufführung.

MAILAND: Die Opernbühne »Dal Verme« hat für die kommende Spielzeit u. a. folgende Werke zur Aufführung in Aussicht genommen: »Fidelio«, »Meistersinger«, »Barbier von Sevilla«, »Carmen«, »Tosca«, »Josefslegende« und die »Verkaufte Braut«. Die Oberleitung ist dem deutschen Impresario *Norbert Salter* übertragen.

NEAPEL: Nachdem die vorige erste Saison des *San Carlo-Theaters* ohne Impresario an der Unfähigkeit eines an die Spitze gestellten Dilettanten finanziell zu scheitern drohte und erst durch 19 ausverkaufte Häuser mit Boitos »Nero« herausgerissen wurde, hat man nun die Notwendigkeit begriffen, für die nächste Spielzeit ein solideres Fundament zu finden. Man hat daher vor allen Dingen eine Arbeitsgemeinschaft mit der *Mailänder Scala* vereinbart, die sich zwar nicht auf Toscanini erstreckt, wohl aber auf den Austausch von Künstlern und Szenarien; ferner hat sich Neapel die *Uraufführung* von *Zandonais* neuer Oper »Giuliano«, gesichert, wobei der Komponist außer dieser auch seine vergessene Jugendoper »Conchita« (1911) dirigieren wird. Auch die angekündigten Neuheiten von *Giardano*, *Alfano* und *Riccitelli* sind erworben. (Von Mascagnis »Madame sans gêne« ist es noch immer ganz still!) Außerdem hat man in »Turandot« eine Zugoper ersten Ranges, deren Erfolg sich bei jeder Aufführung steigert. Somit sind die Aussichten nicht schlecht.

Maximilian Claar

STUTTGART: Das *Landestheater* bringt zu Beginn der Spielzeit 1927/28 Glucks »Iphigenie auf Tauris« in der Bearbeitung von *Gian Bundi* (Bern) zur Aufführung.

WIEN: An Neuheiten sind von der *Staatsoper* für 1927/28 geplant: »Das Wunder der Heliane« von E. W. Korngold; »Madonna Imperia« von Franco Alfano; »Maruf« (»Der Schuster von Kairo«) von Henri Rabaud; »Oedipus Rex« von Igor Strawinskij. Außerdem sind noch in Aussicht genommen: »Don Carlos« von Verdi, »L'Enfant et les Sortilèges« (»Das Zauberwort«) von Maurice Ravel.

WIESBADEN: Das *Staatstheater* hat als Erstaufführungen Kreneks »Jonny spielt auf«, Schönbergs »Erwartung« und Schrekers »Spielwerk« sowie »Romeo und Julia auf dem Dorfe« von Fr. Delius für die kommende Spielzeit in Aussicht genommen.

KONZERTE

BARCELONA: Am 26. Juni fand durch das *Quartett Ibèric* die Erstaufführung von *Louis Kelterborns* Quartett in g statt.

M.-GLADBACH: Den Mittelpunkt der diesjährigen Winterkonzerte unter Leitung von *Hans Gelbke* wird das Musikfest bilden, das anläßlich des *75. und 25. Jubiläumsjahres der Cäcilia* bzw. *des Städt. Orchesters im November* stattfindet. Das Programm ist Bach (Kantate), Beethoven (9. Sinfonie), Brahms (4. Sinfonie) und Bruckner (Te deum) gewidmet. In den übrigen *Cäcilia-Konzerten* gelangen Händels Oratorium »Deborah« und Honeggers Psalm »König David« zur hier erstmaligen Aufführung neben folgenden Orchesterwerken: Rezniceks Tanzsinfonie, Hindemiths Konzert für Blasorchester, Cassados Cellokonzert, Haas' Heitere Serenade, Bruckners 3. Sinfonie, Schönbergs Kammersinfonie, Strauß' Till Eulenspiegel usw. Die *Sinfonie- bzw. Volkssinfoniekonzerte* bringen u. a. H. W. Davids Musik für Kammerorchester, Paul Höffers Klavierkonzert, Pfitzners Ouvertüre »Käthchen von Heilbronn«, Regers Böcklin-Suite, Brahms' B-dur-Klavierkonzert, Rob. Bückmanns Miniaturen, Ravels Kinderstücke, Schumanns 4. Sinfonie, Mozarts g-moll-Sinfonie, Bachs Konzert für zwei Geigen, Dvořaks Cellokonzert, Tschaikowskijs Suite, Mahlers 4. Sinfonie, Strawinskijs kleine Suite, Malipieros Impressioni dal vero.

ROCHESTER: *Bernhard Kaun*, der Sohn Hugo Kauns, hat hier mit einer von ihm komponierten und dirigierten sinfonischen Suite für großes Orchester starken Erfolg gehabt.

ULM a. D.: *Fritz Hayn* bringt in der nächsten Saison u. a. folgende Werke zur Aufführung: Honegger: »König David«; Mahler: »Lied von der Erde«; Kempff: Sinfonie; v. Waltershausen: »Krippenmusik«; Joseph Haas: »Deutsche Vesper«, Männerchöre, Kirchensonate; Kaminski: Toccata und Choralsonate für Orgel; Hans Wedig: Chorstück.

VENEDIG: Die als hervorragende Korporation unter den italienischen Blasorchestern geltende *Banda Municipale* von Venedig will unter Leitung ihres Dirigenten *Maestro Preite* und Mitwirkung namhafter Solisten und eines 300 Stimmen zählenden Chors auf dem *Markus-Platz* an vier Abenden »Fausts Verdammung« von *Hektor Berlioz* zur Aufführung bringen. Der Zutritt zu diesen Konzerten wird für jedermann kostenlos sein.

* * *

Im Festakt des *450jährigen Jubiläums der Universität Tübingen* am 25. Juli kam eine eigens dafür komponierte Jubiläumskantate für Soli, Chor, Orchester und Orgel von *Karl Hasse* nach Worten der Bibel unter Leitung des Komponisten zur Aufführung.

Fritz Heitmann wird im Rahmen der Festwoche des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler in *Frankfurt a. M.* auf der neuerbauten Walker-Orgel neue Orgelwerke, und auf der 3. Tagung für deutsche Orgelkunst in *Freiberg i. Sa.* im Oktober auf der Silbermann-Orgel des Domes alte Orgelmusik spielen. Heitmann wurde ferner zu einer Tournee durch Siebenbürgen in Rumänien (Kronstadt, Hermannstadt usw.) aufgefordert.

TAGESCHRONIK

Die *Sechste Reichsschulmusikwoche* findet in *Dresden* vom 6. bis 9. Oktober ds. Js. statt.

Die *Internationale Gesellschaft für neue Musik* hat ihre Jury neugewählt: *Philipp Jarnach* (Deutschland), *Alban Berg* (Österreich), *Volkmar Andreae* (Schweiz), *Alfredo Casella* (Italien) und *Karel Jirak* (Tschechoslowakei). Sie wird im September des nächsten Jahres einer Einladung der italienischen Abteilung folgen und ein *Kammermusikfest in Siena* halten.

Die *Musikberatungsstelle im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin* macht es sich zur Aufgabe, in Ergänzung der bereits bestehenden Auskunftsstellen für Jugendkunde und Berufsberatung der Öffentlichkeit auf musikalischem Gebiet beratend zur Seite zu stehen. Ihr Wirkungskreis erstreckt sich auf alle Fragen, die mit der musikalischen Ausbildung im Zusammenhang stehen, wie Vorbereitung, Zulassung, Aufnahmeprüfung an den Hochschulen für Musik, der staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Vorbereitung für das Musiklehramt an höheren Lehranstalten, für den Beruf des Kirchenmusikers, des Privatmusiklehrers usw. Auch in der für die Gegenwart so wichtigen Frage des Orchesternachwuchses wird sie durch Hinweis auf geeignete Erziehungsstätten Dienste zu leisten suchen. — Über den engeren Rahmen der musikalischen Berufsberatung hinaus soll die Musikberatungsstelle eine Zentrale für alle mit Musikerziehung und Musikpflege in Zusammenhang stehenden Fragen werden und durch Hinweis auf öffentliche Einrichtungen (Bibliotheken, Chöre, Sammlungen usw.) und Veranstaltungen (Fortbildungskurse, Tagungen, Musikfeste) das allgemeine Interesse zu fördern und anzuregen suchen. Die Musikberatungsstelle ist wöchentlich zweimal, Dienstags von 11 bis 1 Uhr und Donnerstags von 5 bis 7 Uhr, im Hause des Zentralinstituts, Potsdamer Straße 120, geöffnet. Schriftliche Anfragen sind zu richten an die *Musikberatungsstelle im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W* 35, *Potsdamer Straße* 120.

Aus Mitgliedern der Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte (Gema) wurde mit dem Sitz in *Berlin* der *Bund deutscher Komponisten* gegründet, der sich den Schutz der Autorenrechte als Ziel gesteckt hat, daneben aber noch ein anderes, moralisch bedeutsames Ziel anstrebt: Er will sich fördernd der Komponisten annehmen, denen es bisher aus irgendwelchen Gründen nicht geglückt ist, in die Öffentlichkeit zu dringen, und er will hierbei auch besonders den jungen Nachwuchs berücksichtigen. Der Bund, der finanziell vollkommen gesichert ist, wird in der kommenden Saison eine Anzahl Konzerte geben, in denen durch eine Prüfungskommission zur Aufführung empfohlene Werke gebracht werden sollen. Drei dieser Konzerte werden als Kammermusik-Veranstaltungen in der Singakademie, das vierte als Orchester-Veranstaltung im Beethoven-Saal stattfinden. Ferner werden vier Tees, die im Hotel Esplanade vorgesehen sind, den Komponisten des leichteren Genres gewidmet sein. Bestimmend für die öffentliche Darbietung soll allein der Wert der Kompositionen sein, nicht die Zugehörigkeit zu dem Bund. — Zum Bundespräsidenten dieser neuen Standesvertretung wurde in der konstituierenden Versammlung

einstimmig *Paul Graener* gewählt. Das Bureau des Bundes Deutscher Komponisten befindet sich in den Räumen der *Gema*, *Berlin W 8*, *Friedrich-Ebert-Straße 21*.

Die III. Thüringische Musikpädagogische Woche findet auf Anregung und mit Unterstützung des Thüringischen Ministerium für Volksbildung und in Verbindung mit dem Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer (Landesverband Thüringen) diesmal in *Eisenach vom 9. bis 15. Oktober* statt. Anfragen und Auskünfte durch den Vorsitzenden des Ortsausschusses Studienrat *Conrad Freyse*.

Musikerkammer. Am 26. Juni, fand in *Berlin* die erste Gründerberatung der kommenden »Musikergemeinschaft« statt. Angestrebt wird die Schaffung einer autonomen Standesvertretung mit Kammer und Ehrengericht. — Zur grundlegenden Sitzung waren von allen maßgeblichen Korporationen Vertreter erschienen. Es wurden 8 Referenten für die am 30. *Oktober* 1927 stattfindende *nächste Versammlung* bestellt.

Auf der vorjährigen *Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Erlangen* wurde zum erstenmal eine *eigene Abteilung für Musikwissenschaft* gebildet, die in diesem Jahre auf der *56. Versammlung (27. bis 30. September) in Göttingen* von Prof. *Ludwig* geleitet wird und zusammen mit den Abteilungen für Propädeutik, Erziehungslehre und Kunstwissenschaft der Gesamtsektion »Philosophie und Pädagogik« (Leitung: Prof. Mohl und Prof. Geiger) eingegliedert ist. Es werden u. a. sprechen: Dr. *Becking* (Erlangen): »Nationale Haltungen im musikalischen Rhythmus«; Prof. *Gurlitt* (Freiburg i. Br.): »Musikgeschichte als Geisteswissenschaft«; Prof. *Kroyer* (Leipzig): »Barockmusik«; Prof. *Moser* (Berlin), *Paul Hofhaimer* etc.

In *Essen* wird am 1. Oktober ds. Js. eine neuerrichtete *Fachschule für Musik, Tanz und Sprache* eröffnet werden. Sie untersteht der Gesamtleitung von *Max Fiedler* und *Rudolf Schulz-Dornburg*, und ist als Schule für Ausdruckskunst der von Prof. *Alfred Fischer* geleiteten Schule für Gestaltung (Städtische Kunstgewerbeschule) gegenübergestellt. Als *Folkwangschulen-Essen* vereinigt, werden beide zum erstenmal die gesamten kunsterzieherischen Disziplinen zu umfassender Einheit zusammenschließen. — Für die Fachabteilung Musik wurde als Leiter *Hermann Erpf* gewonnen. *Fritz Jöde* wird Einzelkurse abhalten. — Eine *Orchesterschule* nach dem Muster des Deutschen Musikerverbandes, die vierte neben Berlin, Köln und Mainz, wird angegliedert; desgleichen eine Abteilung für *Kirchenmusik* und ein von *Rolf Cunz* geleitetes *Seminar für Stilkunde und Kritik*. Während die Fachabteilung *Sprache* noch vorbereitet wird, zeigt sich die für *Tanz* im Aufbau. Leiter: *Kurt Jooß*. — Ausführliche Werbeschriften versendet die Verwaltung, Essen (Ruhr), Rathaus.

Institut für Kirchenbau, Raumakustik und Kirchenmusik. An der *Technischen Hochschule Berlin* ist jetzt bei der Baufakultät für die Lehrgebiete von Prof. *Biehle* (Bautzen) ein selbständiges Institut eingerichtet worden, das gleichzeitig auch dem Lehrbetrieb an der Theologischen Fakultät der Universität Berlin dienen wird. Der Hörsaal ist als Musiksaal mit einem Flügel und einer Zungenorgel ausgestattet. Somit sind nunmehr die von Prof. Biehle vertretenen Unterrichtsfächer für Kirchenbau (Theorie nach liturgisch-konfessioneller Zweckmäßigkeit), Glockenwesen, Orgelbau und Raumakustik (insbesondere die der Kirche), ferner die musikalische Liturgik, der akademische Kirchenchor und die neu geschaffenen Seminare für Raumakustik (in Gemeinschaft mit Prof. *Poelzig*), für Kirchenbau (mit Prof. *Blunck*), das kirchenmusikalische Seminar für Theologen räumlich so vereinigt, daß die Lehrmittel und Einrichtungen beiden Hochschulen gleich nutzbar gemacht werden können.

* * *

Der bekannte Wiener Schubert-Forscher *Otto Erich Deutsch* hat *ein bisher unbekanntes Lied von Schubert* entdeckt, das anläßlich des nächstjährigen großen Schubert-Festes in den Festblättern für das 10. deutsche Sängerbundesfest in Wien veröffentlicht werden soll. Bei dem neuen Fund handelt es sich um eine Vertonung des 13. Psalms in der Übersetzung von *Moses Mendelssohn*: »Ach, Herr, wie lange willst du mein so ganz vergessen? Wie lange noch dein Antlitz mir verbergen? . . .« Komponiert ist dieses Lied im Jahre 1819. Das von Schuberts eigener Hand hinzugefügte Datum lautet: »Juni 1819«. Das Manuskript ist nicht vollständig, es fehlen ein paar Takte, die Hofrat *Eusebius Mandyczewsky* mit stilkundiger Hand beizufügen versucht hat.

In Verbindung mit der Bayerischen Landesstelle für gemeinnützige Kunstpflege in München und dem Musikverlag Bote & Bock in Berlin veranstaltet Dr. *Erich Fischer* eine *Deutsche Volksliederspende*, die den Zweck

verfolgt, *aus allen Kreisen des deutschen Volkes neue Melodien mit neuen oder alten Texten* zu sammeln. Die Einsendungen werden in möglichst großer Anzahl in »Wahlheften« veröffentlicht. Das abzugebende Urteil der Bezieher dieser Hefte wird bestimmen, welche Lieder in die »Sammelhefte« (gegen ein Honorar von je Mk. 100.—) aufzunehmen sind. Nähere Auskunft erteilt Dr. *Erich Fischer, München, Bavariaring 16.*

Man ist in *Neapel* an einem alten, baufälligen Haus der engen Via dei Guantai Vecchi auf eine heute ganz unbekannte Tafel gestoßen mit der Inschrift: In diesem Hause komponierte 1835 *Gaetano Donizetti* die »Lucia di Lamermoor«. Die Tafel stammt noch aus bourbonischer Zeit, dürfte also zwischen dem Tode Donizettis 1848 und dem Sturz der Bourbonen 1860 angebracht worden sein.

Der Entwurf des *Händel-Festspielhauses in Bergedorf*, den die »Musik« in Heft XIX/11 veröffentlichte, stammt von Dr. ing. *W. Engler, Bergedorf.*

* * *

Professor *Guido Adler*, Wien, tritt infolge Erreichung der Altersgrenze von seinem Amt zurück.

Zum *Direktor der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin* ist an Stelle von Professor Karl Thiel, der infolge Erreichung der Altersgrenze in den Ruhestand tritt, Professor Dr. *Hans Joachim Moser* unter gleichzeitiger Ernennung zum ordentlichen Honorarprofessor an der Berliner Universität berufen worden.

Richard Trunk ist zum *Professor* ernannt worden.

Die *Bonner* Stadtverwaltung hat *Elly Ney* in Anerkennung ihrer Verdienste um die Entwicklung des musikalischen Lebens ihrer Heimatstadt zur *Ehrenbürgerin* ernannt.

Der Leiter des Würzburger Stadttheaters *Heinz Karl Strohm* ist als Nachfolger Otto Maurenbrechers zum *Intendanten* des Stadttheaters in *Aachen* gewählt worden. — *Hellmut Kellermann* wurde als I. Opernkapellmeister an das Stadttheater in *Saarbrücken* verpflichtet.

AUS DEM VERLAG

Zu Beginn des kommenden Jahres wird in *Max Hesses Verlag, Berlin W 15* das »Jahrbuch der deutschen Musikorganisation« zum erstenmal erscheinen, das von Prof. *Leo Kestenberg* unter Mitwirkung von Dr. *Franz W. Beidler*, Dr. *Alfred Einstein*, Prof. Dr. *Hans Joachim Moser* und Prof. Dr. *Georg Schünemann* herausgegeben wird.

Am 4. September sind es 20 Jahre, daß *Edvard Grieg* gestorben ist. Aus diesem Anlaß sei auf die bei *C. F. Peters in Leipzig* erschienenen Konzertlieder und die autobiographische Skizze des Meisters mit dem Verzeichnis seiner Werke hingewiesen.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: Die einst gefeierte Opernsängerin und geschätzte Gesangspädagogin *Emmy Raabe-Burg*, ist 53jährig einem Schlaganfall erlegen. Um die bedeutende Künstlerin trauert eine große Anzahl Schüler und Schülerinnen.

—: Im Alter von 68 Jahren starb der Kammersänger Professor *Rudolf v. Milde*, der lange Jahre hindurch am Dessauer Hoftheater gewirkt hat. Milde gehörte zu den Mitwirkenden der Bayreuther Festspiele und war einer der bedeutendsten Darsteller der großen Wagner-Partien. Nach seinem Abgang von der Bühne widmete er sich der Lehrtätigkeit in Karlsruhe und Berlin.

JUIST: Der Violoncellist *Max Zeidler*, ein langjähriges geschätztes Mitglied des Berliner Staatsopernorchesters, ist hier einem Herzschlag erlegen.

NEUYORK: *Frederick Steinway*, der Inhaber der Pianofortefabrik Steinway & Sons, ein hervorragender Förderer der Musik, ist gestorben.

REICHENBERG i. Böhmen: Der Wagner-Sänger *Alois Pennarini* ist 57jährig verschieden. Er gehörte lange Jahre als gefeierter Heldentenor der Hamburger Oper an und übernahm dann die Leitung des hiesigen Stadttheaters.

STUTTGART: In seiner Vaterstadt ist Professor *Hermann Abert*, der Ordinarius für Musikwissenschaft an der Berliner Universität und das Mitglied der preußischen Akademie der Wissenschaften im Alter von 56 Jahren gestorben. Mit Abert verliert die deutsche Musikwissenschaft ihren Führer, der als Forscher und Lehrer Außerordentliches und Bleibendes geleistet hat. Von seinen Werken erinnern wir heute nur an die bedeutende Mozart-Biographie »Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik« und an »Die Musikanschauung des Mittelalters«. Den Leser verweisen wir auf Hans Joachim Mosers Studie über Abert in »Die Musik« XVI/4. Eine eingehende Würdigung des Verstorbenen wird auch das nächste Heft der »Musik« bringen.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Amfitheatrof, D.: Poema del marl. Poema sinf. Ricordi, Milano.
Converse, Frederick S.: Flivoer ten million. A joyous epic. Birchard, Boston.
Herrmann, Hugo (Reutlingen): Kammersinf. — Sinfonie (c) noch ungedruckt.
Manén, Joan: op. A 17 Nova Catalonia. Symphonie. Univers.-Edit., Wien.
Napoli, G.: Scene infantili. Suite p. piccola orch. Ricordi, Milano.
Pick-Mangiagalli, Ricardo: op. 47 Preludio e Fuga. Ricordi, Milano.
Respighi, Ottorino: Rossiniana Suite da »Les Riens« de Rossini. Rahter, Leipzig.
Wilson, Mortimer: My country. A scenic fantasy-Ouverture 1849. J. Fisher & Br., Neuyork.

b) Kammermusik

Beck, Konrad: Quartett Nr 3 f. 2 V., Br. u. Vc. Schott, Mainz.
Gilson, P.: Trois Suites p. 3 V. et Pfte., Vc. et Contrebasse ad lib. Cranz, Leipzig.
Harding, Kenneth: Phantasy Quintet f. 2 V., Viola, Vc. and Piano. Murdock, London.
Herrmann, Hugo (Reutlingen): op. 34a Duo concertante f. V. u. Vc. noch ungedruckt.
Ropartz, J. Guy: Deux pièces p. Flûte, Hautbois, Clar., Basse et Cor. Durand, Paris.
Sorr, Enrique: Trio (g) f. V., Vc. and Piano. G. Schirmer, Neuyork.
Veretti, A.: Duo strumentale p. Viol. e Pfte. Ricordi, Milano.
Zimbalist, Efrem: Sonata (g) f. V. and Piano. G. Schirmer, Neuyork.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Bach, J.-S.: Chaconne f. V. Für Org. übertr. v. Arno Landmann. Simrock, Berlin.
Bruckner, Anton: Sinfonie Nr 4 f. Klav. 2h. bearb. (A. Stradal.) Cotta, Stuttgart.
Busser, Henri: Catalane sur des airs populaires p. Alto av. orch. Lemoine, Paris.
—: Etude de concert p. Trombone ténor av. Piano. Evette, Paris.
Chavanne, A. H.: 25 Etudes caractéristiques p. Cornet à pistons. Leduc, Paris.
Commette, Edouard: Toccata p. Piano. Durand, Paris.
Cranz, Oskar: Tonleitern und Arpeggien f. Viola (Pagels). Cranz, Leipzig.
Cunes, A. F.: op. 138 bis Sei studi melodici p. Corno inglese. Ricordi, Milano.
Fairchild, Blair: From a balcony. F. Piano (Nr 1 bis 4). Schott, Mainz.
Herrmann, Hugo (Reutlingen): op. 25 Fünf Stücke f. Kammerorg.; op. 37 II. Konz. f. Org. allein noch ungedruckt.
Hofmann, Rich.: op. 19 Prakt. Posaunenschule. 14. Aufl. (F. Grube). Merseburger, Leipzig.
Holbrooke, Joseph: op. 85 Jamaica. Dances f. Pfte. Chester, London.
Jemnitz, Alex:. op. 23 Tanz-Sonate f. Pfte. Univers. Edit., Wien.
Jesinghans, Walter: op. 19a Fantasie f. Org. Hug, Leipzig.
Kowalsky, Alfred: Quatre Tableaux p. Vcelle et Piano. Senart, Paris.
Lanquetuit, M.: Toccata p. grande Orgue. Leduc, Paris.
Pillney, Karl Herm.: Altfranz. Klaviermeister. Cotta, Stuttgart.
Ricci-Signorini, A.: Romanza e Ballata p. V. e Pfte. Carisch, Milano.
Schmitt, Florent: Final p. Vcelle et Orch. Durand, Paris.
Schulze-Prisca, Walter: Die Entwicklung des Bogenstriches auf der Viol. Bisping, Münster i. W.
Werner, Th. W.: Deutsche Klaviermusik aus d. Beginn des 18. Jahrh. hrsg. Cotta, Stuttgart.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern (und Ballette)

Bordése, Luigi: L'heure du poète. Opera com. en 1 acte. Lemoine, Paris.
Grosz, Wilhelm: op. 23 Baby in der Bar. Ein Tanzspiel. Univers.-Edit., Wien.
Hindemith, Paul: op. 45a Hin und zurück. Sketch. Schott, Mainz.
Legouix, J. E.: La fée aux genêts. Opéra com. en 1 acte. Lemoine, Paris.
Poise, P.: La dame de compagnie. Opéra com. en 1 acte.
—: La reine d'une heure dsgl. Lemoine, Paris.

b) Sonstige Gesangsmusik

Baudemont, E.: Quatre mélodies sur des poèmes d'A. Angellies p. une voix et Piano. — Chants du nord, poésies de Ch. Lamy dsgl. Lemoine, Paris.

Bella, Rud.: op. 17 Zwei Gesänge f. 4st. Frauenchor. Robitschek, Wien.

Bock, K.: op. 29 Drei geistl. Lieder f. 3st. Frauenchor. Klemm, Leipzig.

Gál, Hans: op. 8 Zwei Lieder f. 4st. Männerchor. Univers.-Edit., Wien.

Herrmann, Hugo (Reutlingen): op. 26 Galante Feste. Suite f. Alt, V., Vc. u. Klav. noch ungedruckt.

Klemperer, Otto: Der König in Thule f. Ges. m. Pfte. Schott, Mainz.

Křenek, Ernst: op. 47 Vier a capp. — Chöre nach Texten v. Goethe. Univers.-Edit., Wien.

Laparra, Raoul: Pastels. Poèmes de P. Verlaine p. une voix et Piano. Gallet, Paris.

Lendvai, Erwin: op. 41 Zwei Humoresken f. Männerchor. Rahter, Leipzig.

Mahn, Ernst: op. 18 Drei geistl. Lieder f. gem. Chor u. Pfte. Gebr. Reinecke, Leipzig.

Mendelssohn, Arnold: Du meine Seele singe. Leichte Choralkantate f. 4st. Chor, V. u. Org. Evang. Kirchenges.-Ver. f. Deutschland, Essen/Ruhr.

Petyrek, Felix: Dritte geistl. Musik u. Litanei f. gem. Chor, 2 Tromp., 2 Harf. u. Schlagwerk. Univers.-Edit., Wien.

Pillois, Jacques: Six proses lyriques, tirées du Livre pour toi de Marg. Burnat-Provins p. une voix et Piano. Durand, Paris.

Ricci-Signorini, Antonio: 2 Madrigali p. voce di Tenore, 4 voci feminili in vocalizzo, Ottavino, Flauto, Oboe, due Viole, Celesta e Pfte. Carisch, Milano.

Rüdinger, Gottfr.: op. 44 Kantate üb. d. Marienlied »Dich grüß' ich, Fürstin mein« f. Soloquart. gem. Chor, Orch. u. Org. Volksvereins-Verl., M.-Gladbach.

Siegl, Otto: op. 52 Landsknechtlieder f. Männerchor. Böhm & Sohn, Augsburg.

—: op. 53 Vier Lieder f. gem. Chor, Fl., Ob., Klarin., Fag. u. Horn. Simrock, Berlin.

Singery, Gaston: Tu es Petrus p. chœur, orch. à cordes et 2 orgues. Senart, Paris.

Stieber, Hans: Menschen. II. sinfon. Ode f. Männerchor u. kl. Orch. Leuckart, Leipzig.

Stürmer, Bruno: op. 32a Zwei geistl. Lieder; op. 32b Zwei heitere Madrigale; op. 36a Zwei empfindsame Lieder; op. 40 Drei kräftige Reutterliedlein. F. Männerchor. 1, 2. Rhein. Musikverl., Essen; 3, 4, Schott, Mainz.

Thienemann, Herbert: Durch Jahr und Tag — Unter blühendem Kirschbaum. Lieder zur Laute. Schlesinger, Berlin.

Tscherepnin, Nikolaus: op. 48 Drei Lieder f. hohe St.; op. 49 Das Bilsenkraut. Zwei Skizzen f. Ges. u. Pfte.; op. 50 Nicht dies hier ist mein Land f. Ges. m. Pfte. Bessel & Co., Leipzig.

Vietor, Otto: Kinderlieder f. Ges. m. Pfte. Haake, Bremen.

Webern, Anton v.: op. 18 Drei Lieder f. Ges., Es-Klarin. u. Git. Univers.-Edition, Wien.

Zöllner, Heinr.: op. 151 Zwei Männerchöre. Rhein. Musikverl., Essen a. R.

III. BÜCHER

Beethoven-Jahrbuch, Neues (Ad. Sandberger). 3. Jahrg. Dr. Filser, Augsburg.

Benz, Rich.: Die Stunde der deutschen Musik. II. Die Stunde des Widerklanges. E. Diederichs, Jena.

Griesbacher, P.: Glockenmusik. Ein Buch f. Glockenexperten u. Glockenfreunde. Coppenrath, Regensburg.

Hänsch, Rudolf: Der Liedermeister Carl Friedr. Zöllner. Limpert, Dresden.

Hoffmann, Hans: Die norddeutsche Trio-Sonate des Kreises um Joh. Gottl. Graun u. Karl Phil. Em. Bach. Mühlau, Kiel.

Howard, Walther: Auf dem Wege zur Musik. Bd. 3—10. Simrock, Berlin.

Keußler, Gerh. v.: Die Berufsehre des Musikers. Kistner & Siegel, Leipzig.

Lorenz, Alfred: Alessandro Scarlattis Jugendoper. I. Dr. Filser, Augsburg.

Pestalozzi, August: Bewegungen philosoph. Voraussetzungen z. techn. Beherrschung der Musikinstrumente u. des Gesanges. Trowitzsch, Berlin.

Peters, Illo: Die Grundlagen der Musik. Teubner, Leipzig.

Piersig, Fritz: Die Einführung des Hornes in die Kunstmusik und seine Verwendung bis zum Tode Joh. Seb. Bachs. Niemayer, Halle a. S.

Reinecke, Wilhelm: Prakt. Leitfaden der Gesangspädagogik. Dörffling & Franke, Leipzig.

Reißig, Elisabeth: Erlebte Opernkunst. Bilder u. Gestalten der Berliner Staatsoper. I. Oesterheld, Berlin.

Schmitz, Arnold: Das romantische Beethoven-Bild. Darstellung und Kritik. Dümmler, Berlin.

Stein, Rich. H.: Tschaikowskij. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

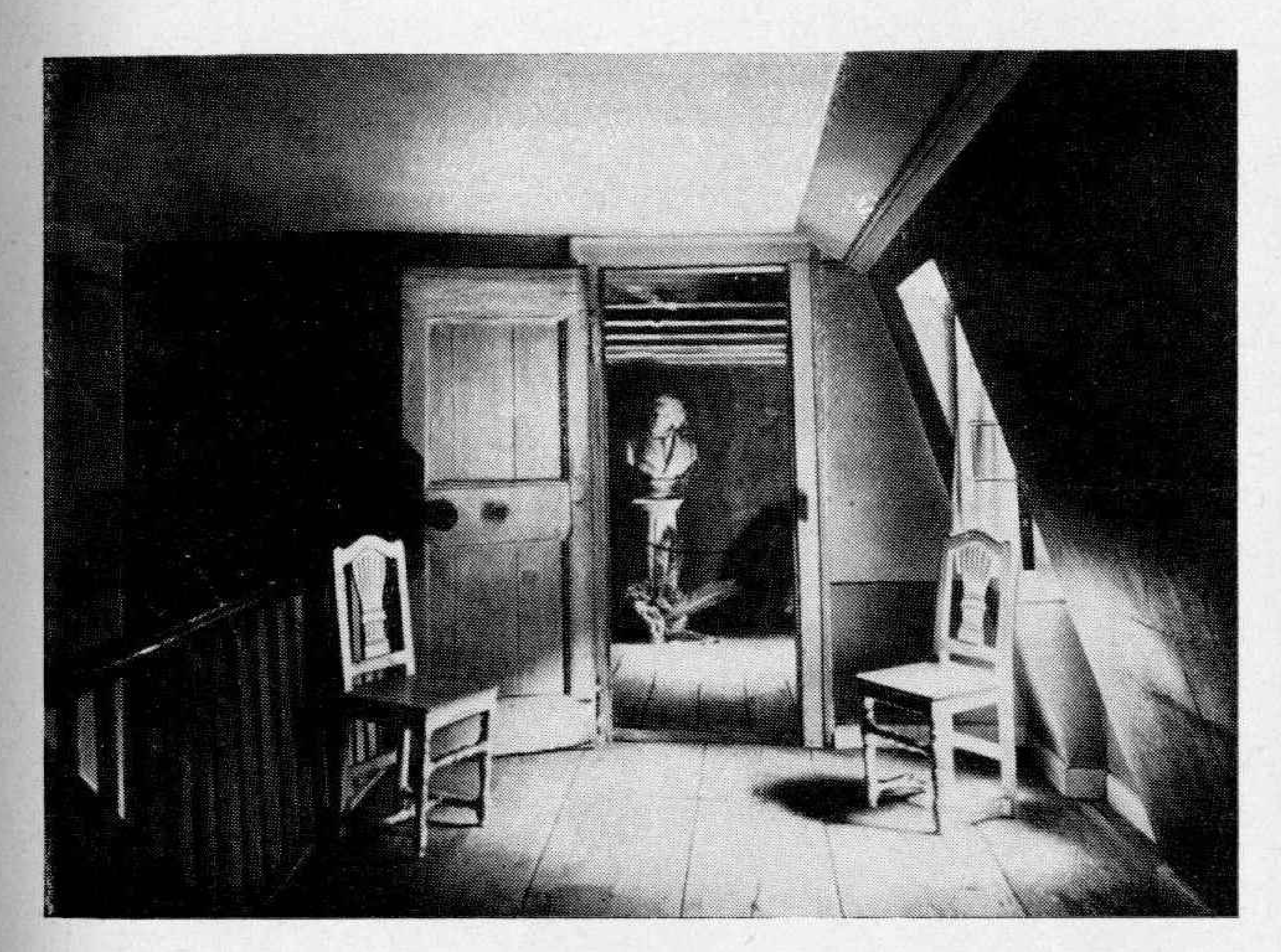
Thausing, Albrecht: Die Sängerstimme. 2. umgearb. Aufl. Cotta, Stuttgart.

Verdi, Gius.: Briefe übers. v. P. Stefan, eingeleitet v. Franz Werfel. Zsolnay, Wien.

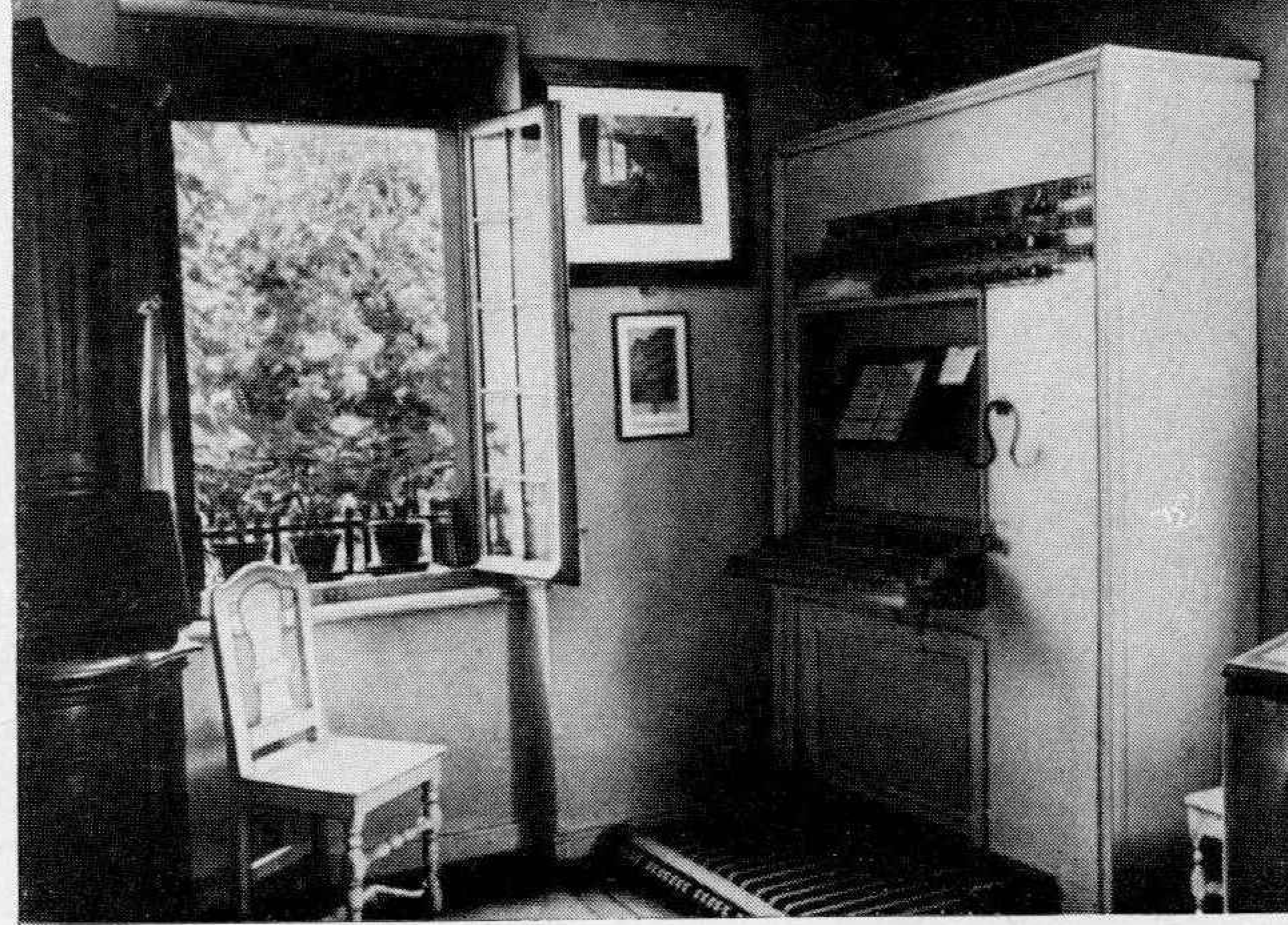
Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.



Der sechzehnjährige Beethoven
Zeichnung von Johannes Straub nach Neesens Silhouette



Vorflur
mit dem Blick in Beethovens Geburtszimmer



Spieltisch der Orgel
in der Minoritenkirche zu Bonn

Photographische Aufnahmen von J. Dartmann, Dortmund

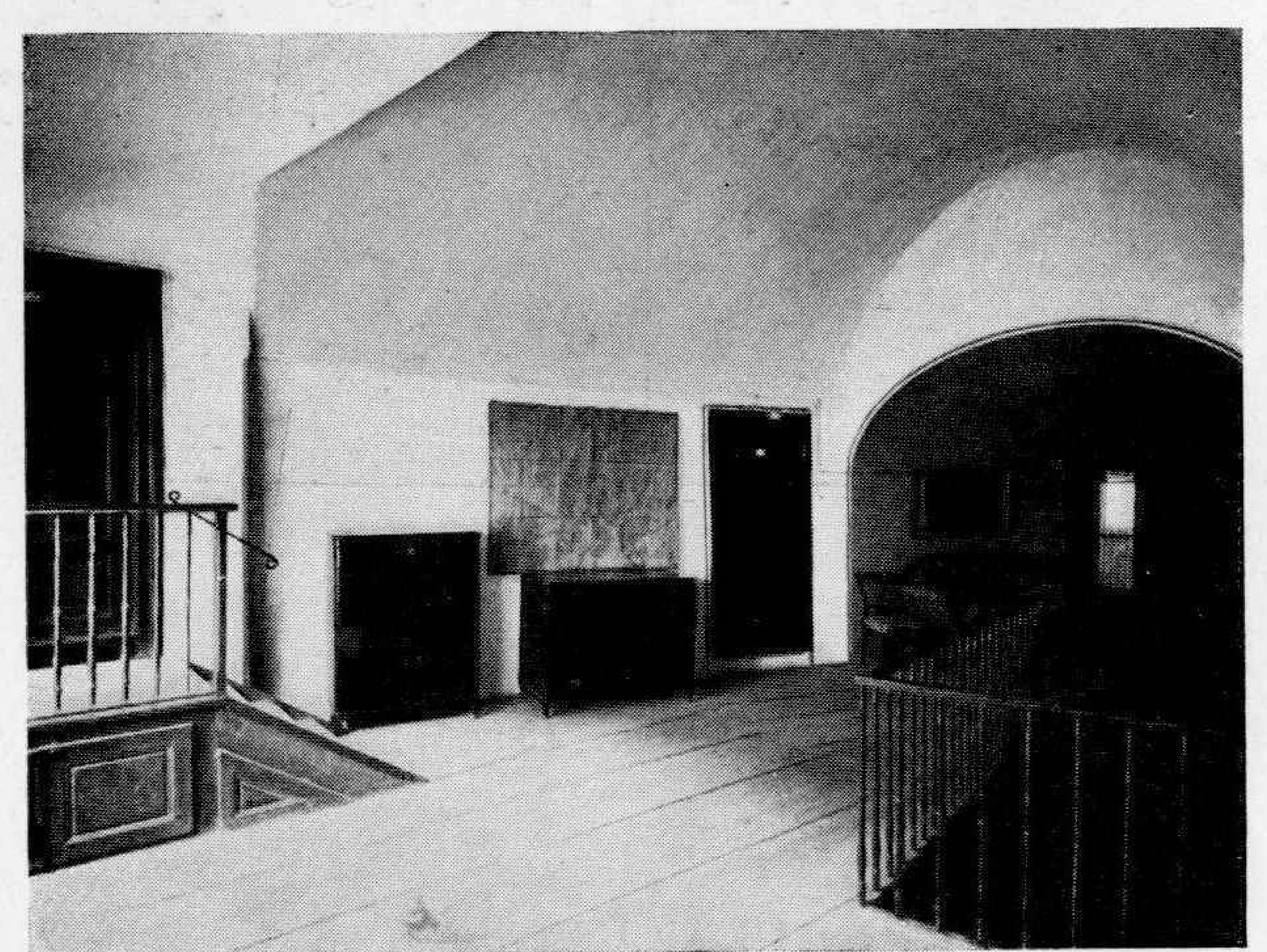


Das Haus der IX. Sinfonie in Baden: Rathausgasse 10



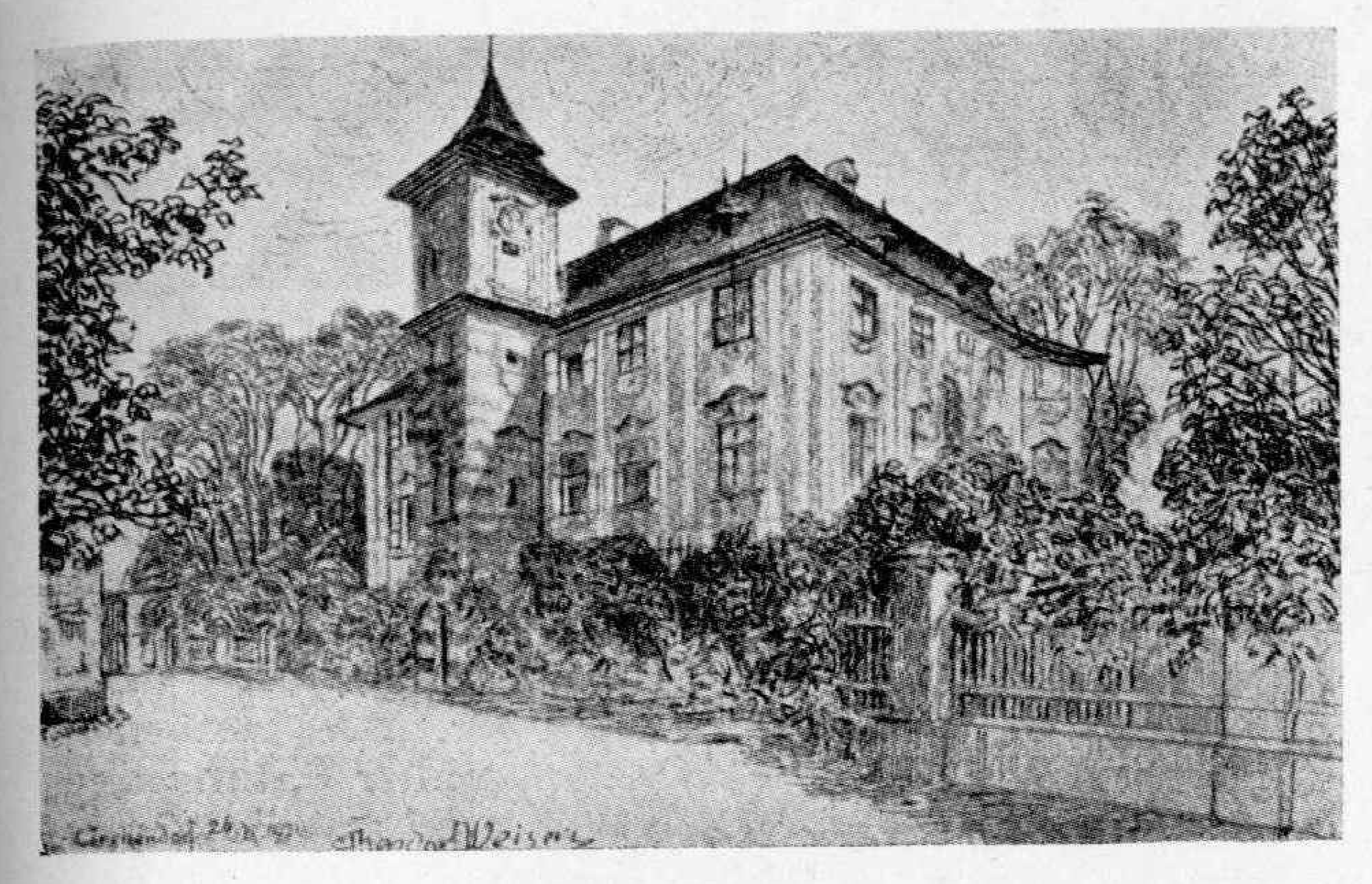
A. Schiestl, Baden, phot.

Das Haus der letzten Quartette in Baden;
heute Sanatorium Gutenbrunn

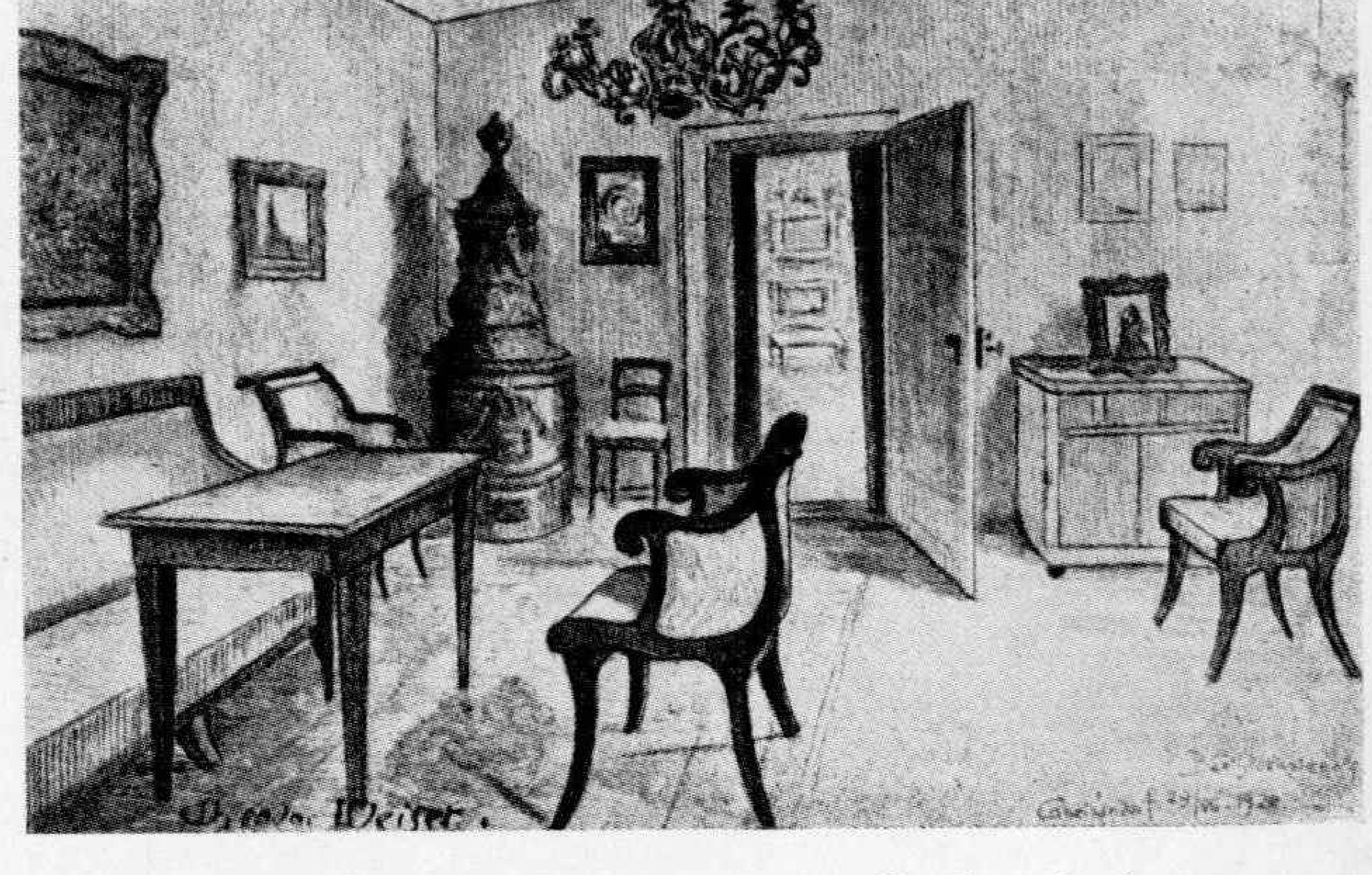


A. Schiestl, Baden, phot.

Vorplatz im ersten Stock des Magdalenenhofes (Frauengasse 10)
in Baden. Hier wohnte Beethoven 1822



Schloß Gneixendorf

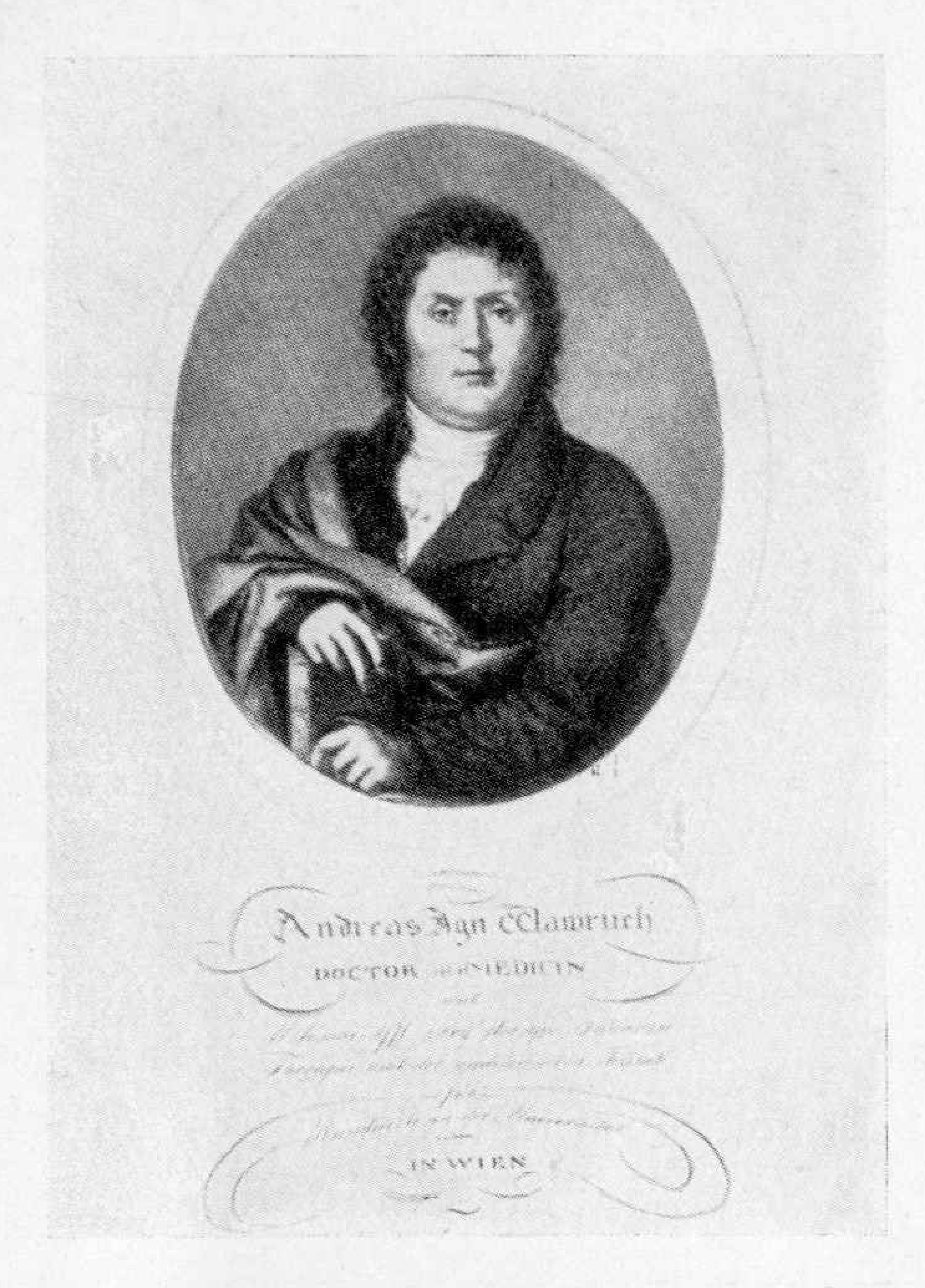


Das Beethoven-Zimmer in Gneixendorf

Nach Federzeichnungen von Theodor Weiser



Das alte Schwarzspanierhaus in Wien
Nach einem Aquarell von Karl Müller
(Wiener Städtische Sammlungen)



Dr. Andreas Ignaz Wawruch
Lithographie von Ziegler

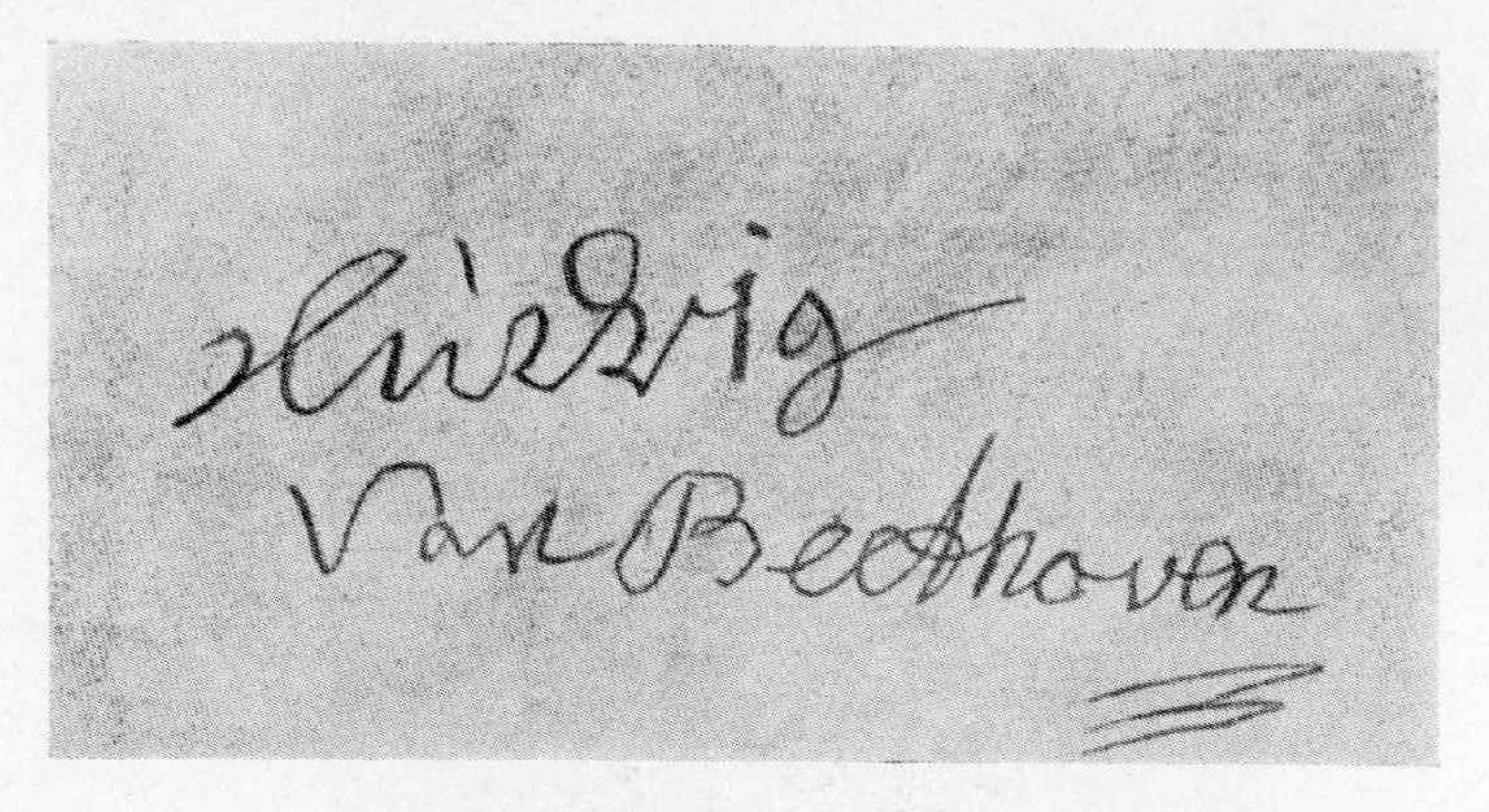


Dr. Johann Seybert
Lithographie von Kriehuber



Dr. Johann v. Malfatti
Lithographie von Kriehuber

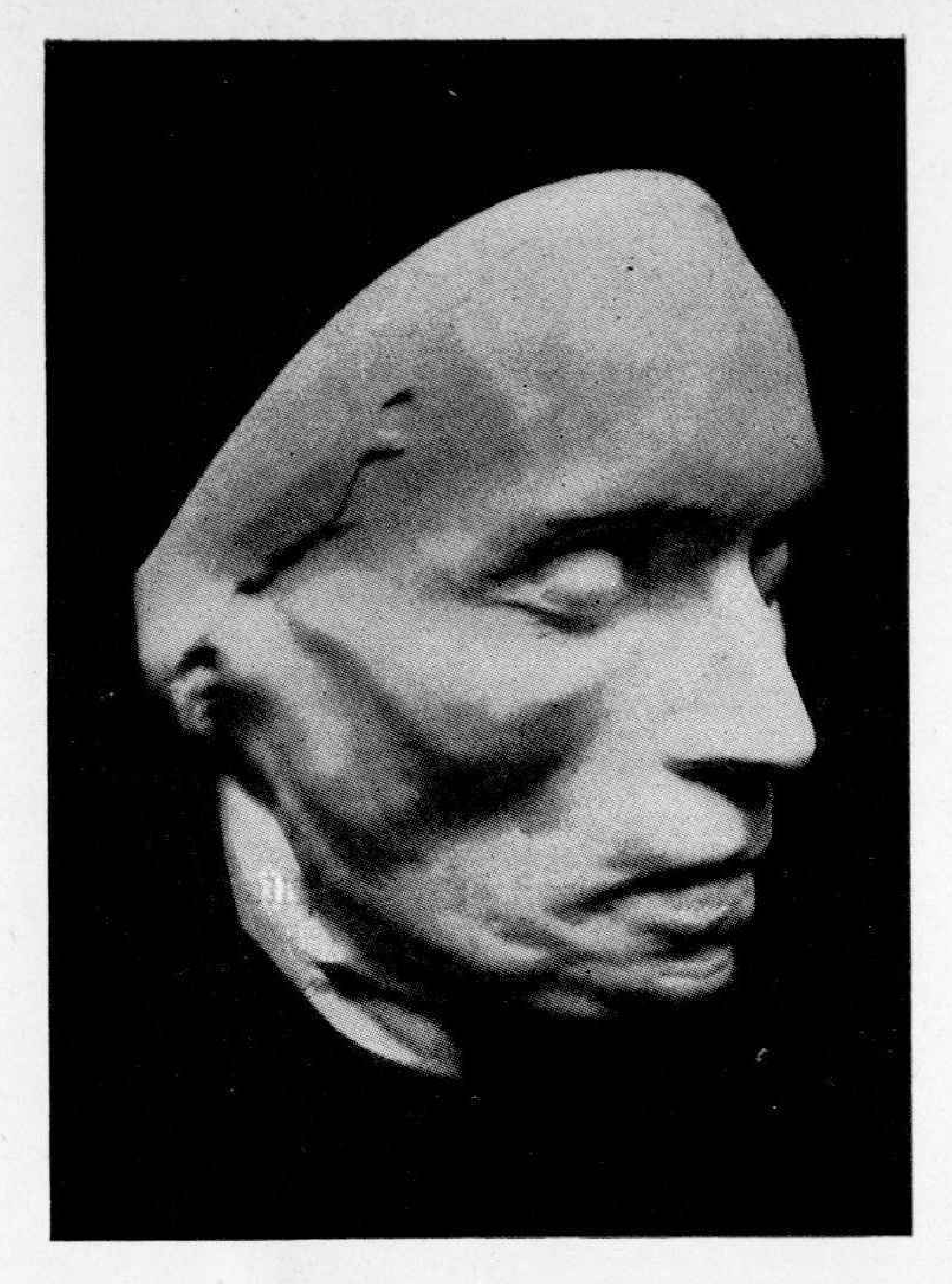
Die Ärzte an Beethovens Sterbelager



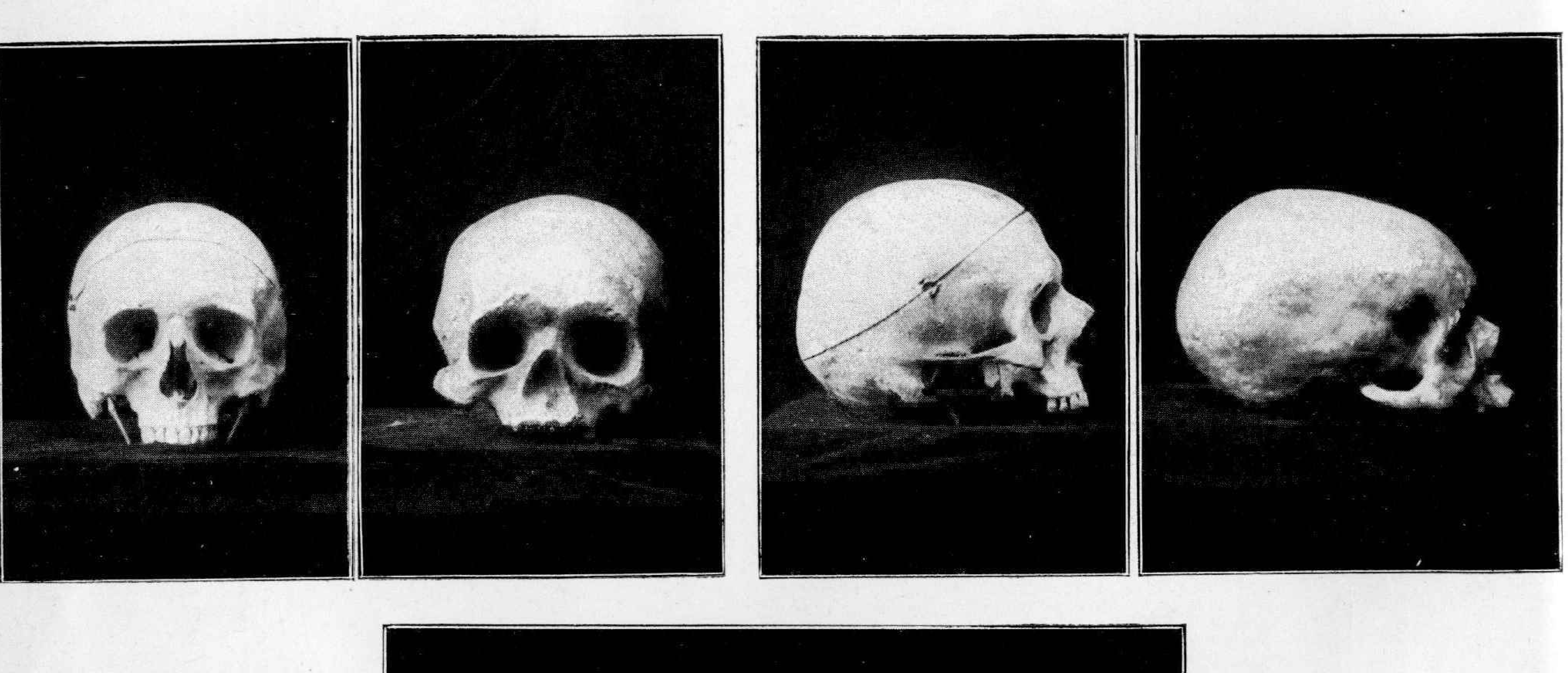
Beethovens letzte Unterschrift

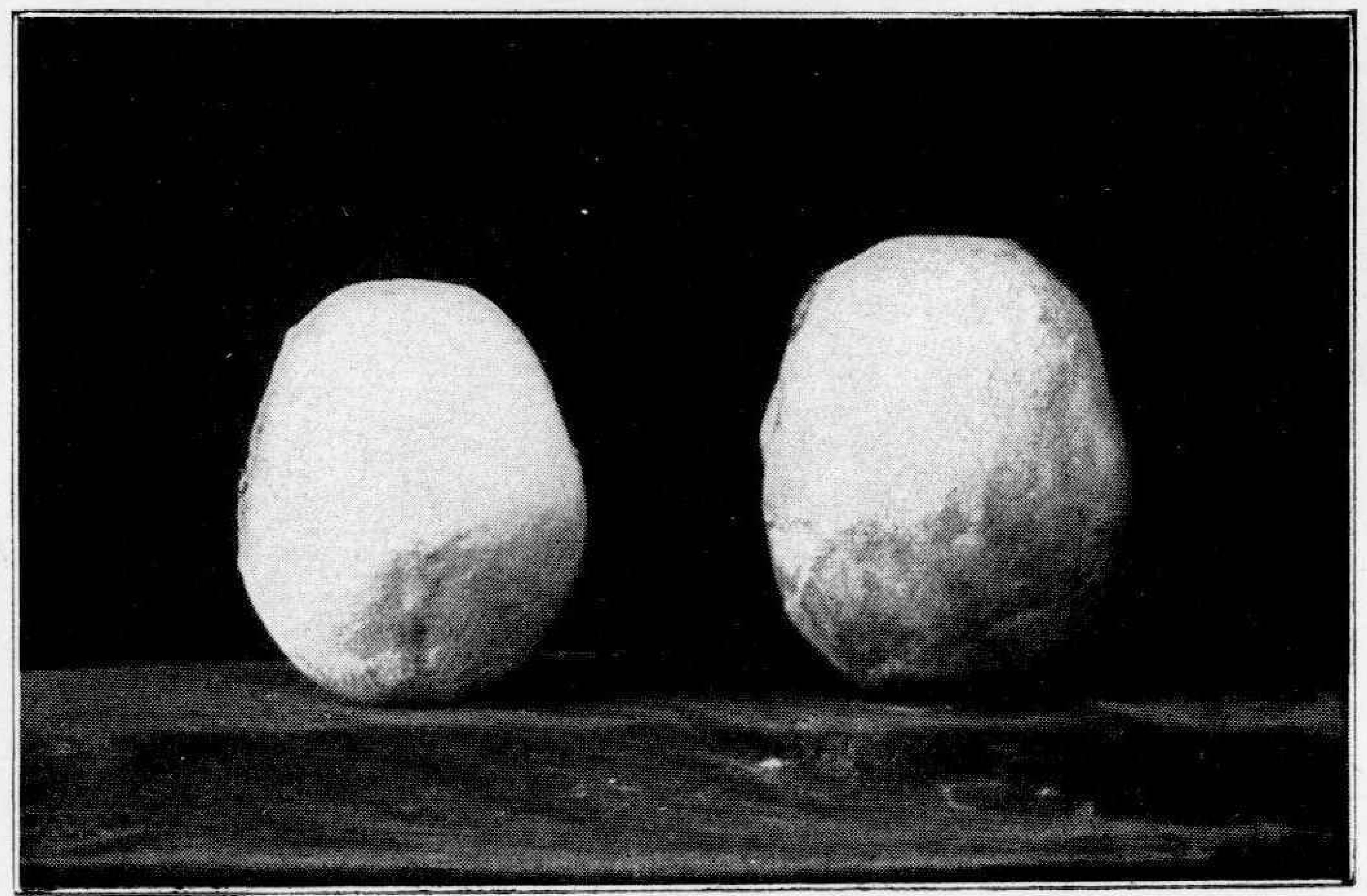
Danhauser

Beethoven auf dem Totenbett
Zeichnung von Joseph Danhauser

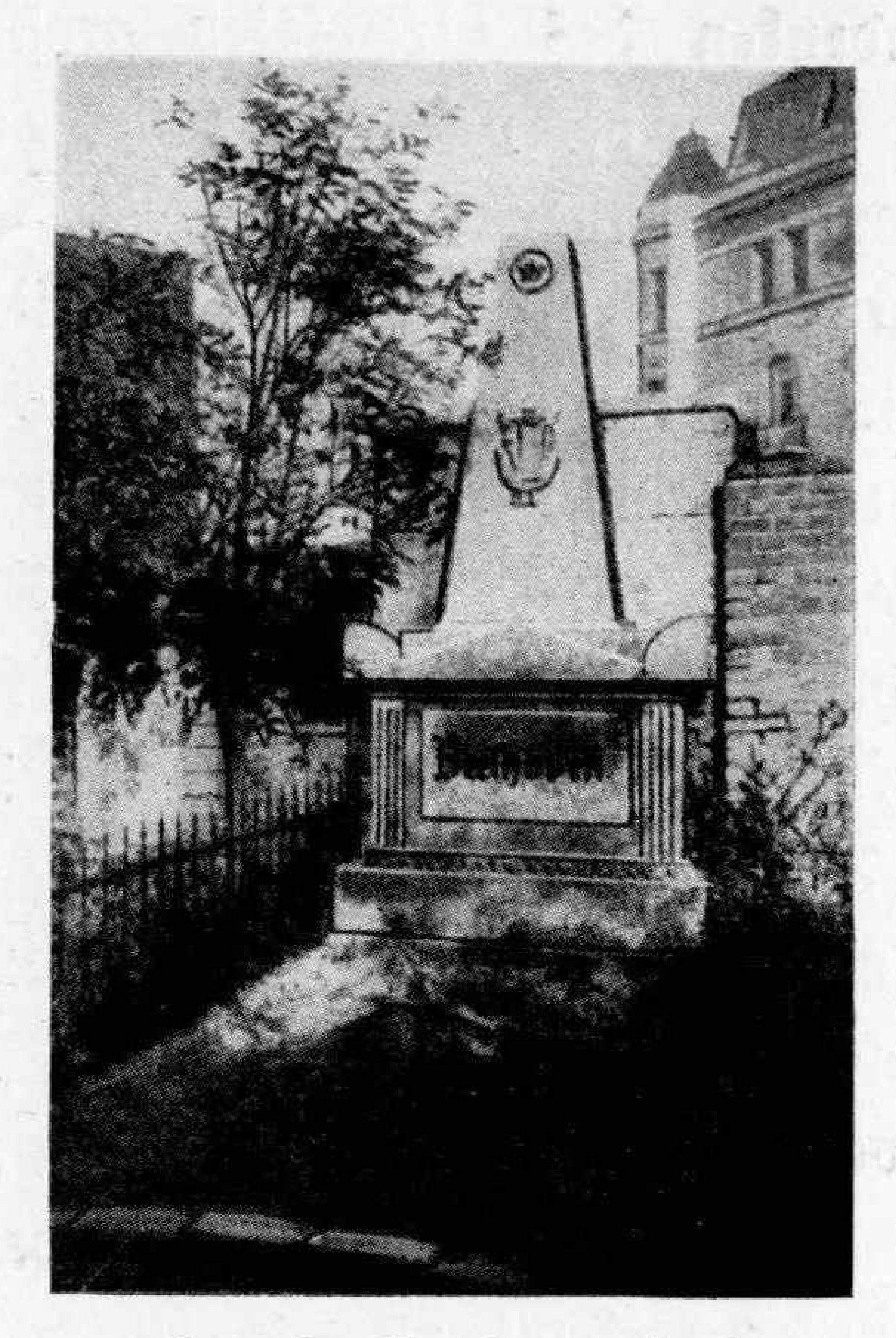


Beethovens Totenmaske





Beethovens Schädel (jeweils rechts) von vorn, von der Seite und von oben im Vergleich zu einem Normalschädel (jeweils links)



Das alte Beethoven-Grab
auf dem Währinger Friedhof

Das Wiener Sterberegister mit der Beurkundung von Beethovens Tod

Einladung

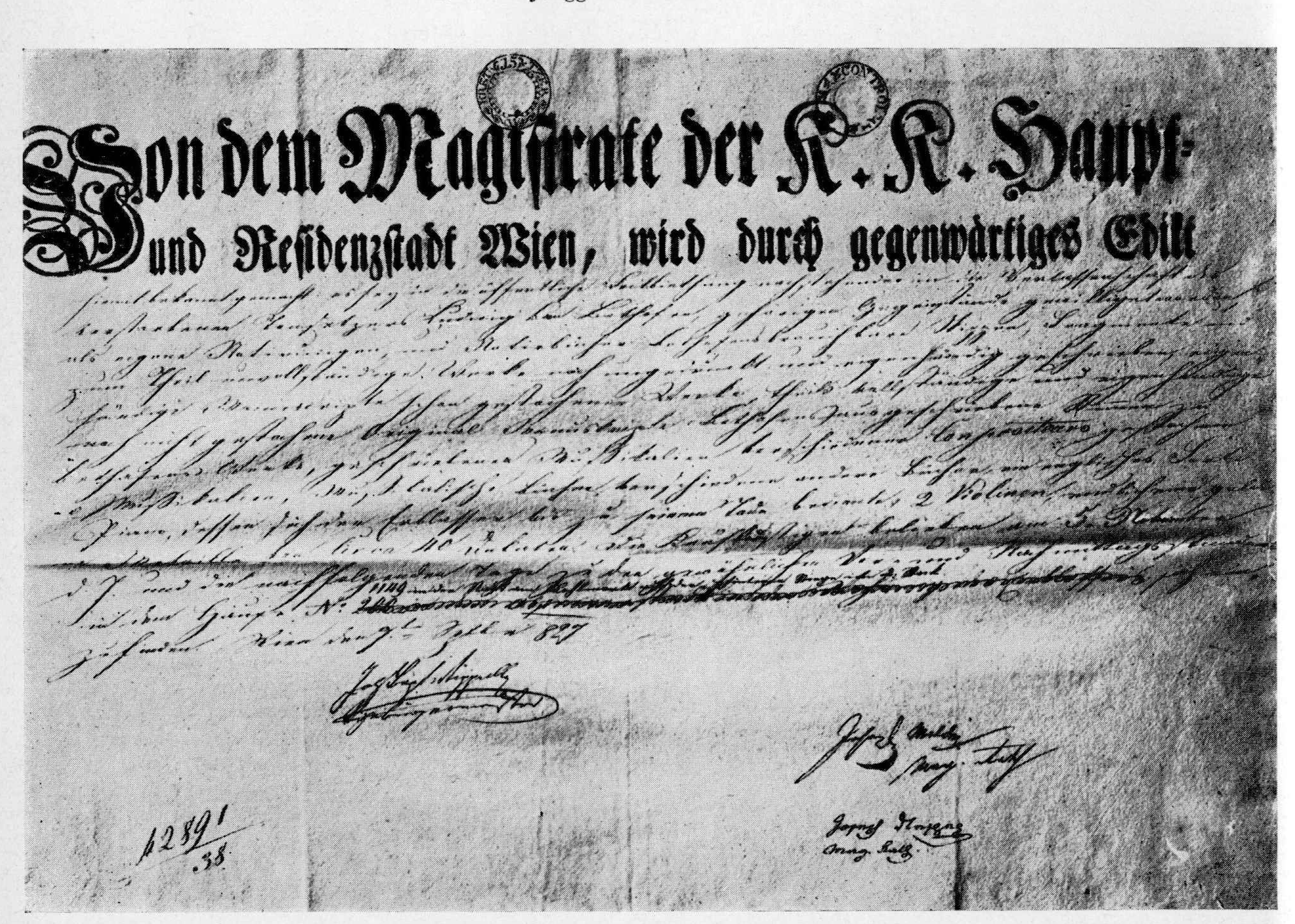
zu Beethovens Todtenfeier.

Dem Andenken des verewigten großen Meisters der Tonkunst, Ludwig van Beethoven, ist von den Musikfreunden seiner Vaterstadt in Verbindung mit der Junggesellen-Bruderschaft ein feierliches Seelen-Amt veranstaltet worden, welches durch die Aufführung von Mozart's meisterhaftem Requiem verherrlicht, morgen, Freitag den 13. dieses, um 10 Uhr Vormittags in der hiesigen Jesuitenkirche Statt finden wird. Freunde, Bekannte und Verehrer des Verewigten, welche dessen Andenken und dieser, einzig seiner würdigen Feyer einen frommen Augenblick widmen wollen, werden hierzu ergebenst eingeladen

von Seiten des musikalischen Zirkels
und der Junggesellen-Bruderschaft.

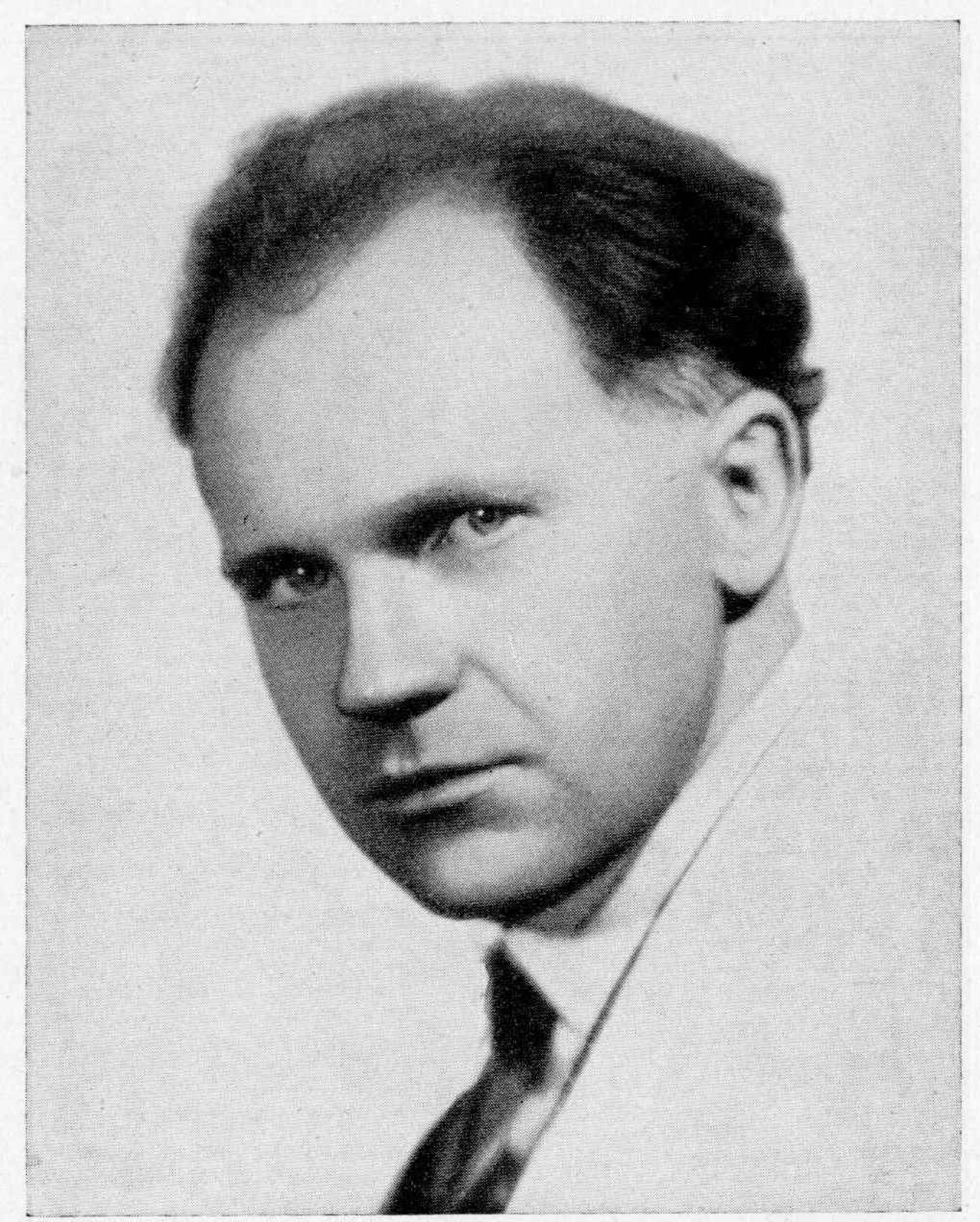
Bonn, den 12. Juli 1827.

Einladung zu Beethovens Totenfeier seitens des musikalischen Zirkels und der Junggesellen-Bruderschaft Bonns



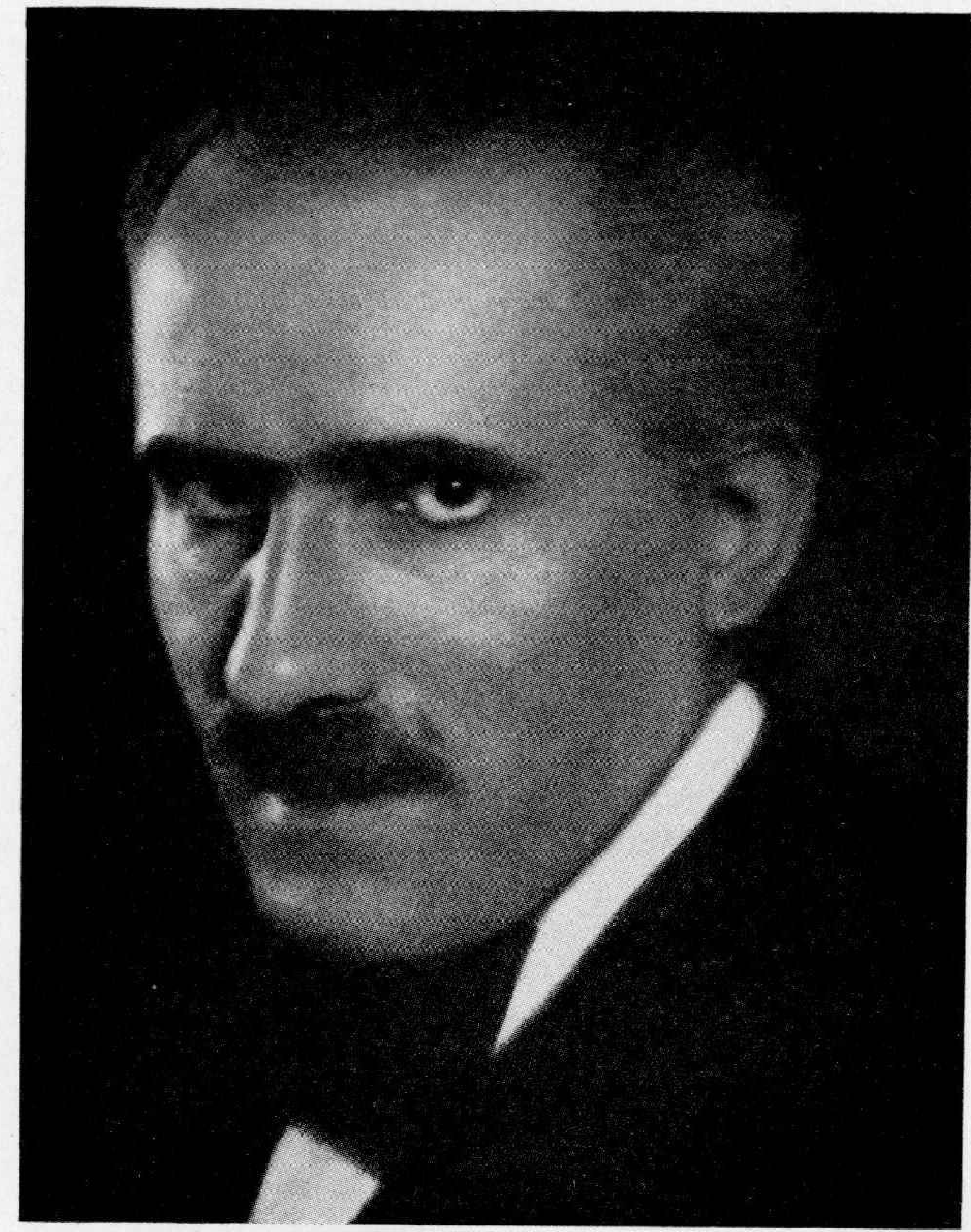
Von dem Magistrate der K. K. Haupt- und Residenzstadt Wien, wird durch gegenwärtiges Edikt

Edikt des Wiener Magistrats vom 7. September 1827, Beethovens Hinterlassenschaft betreffend



G. Maillard Kesslere B. P.

Wilhelm Backhaus



Grand Uff. V. Laviosa, phot.

Arturo Toscanini



Atelier Central, Köln

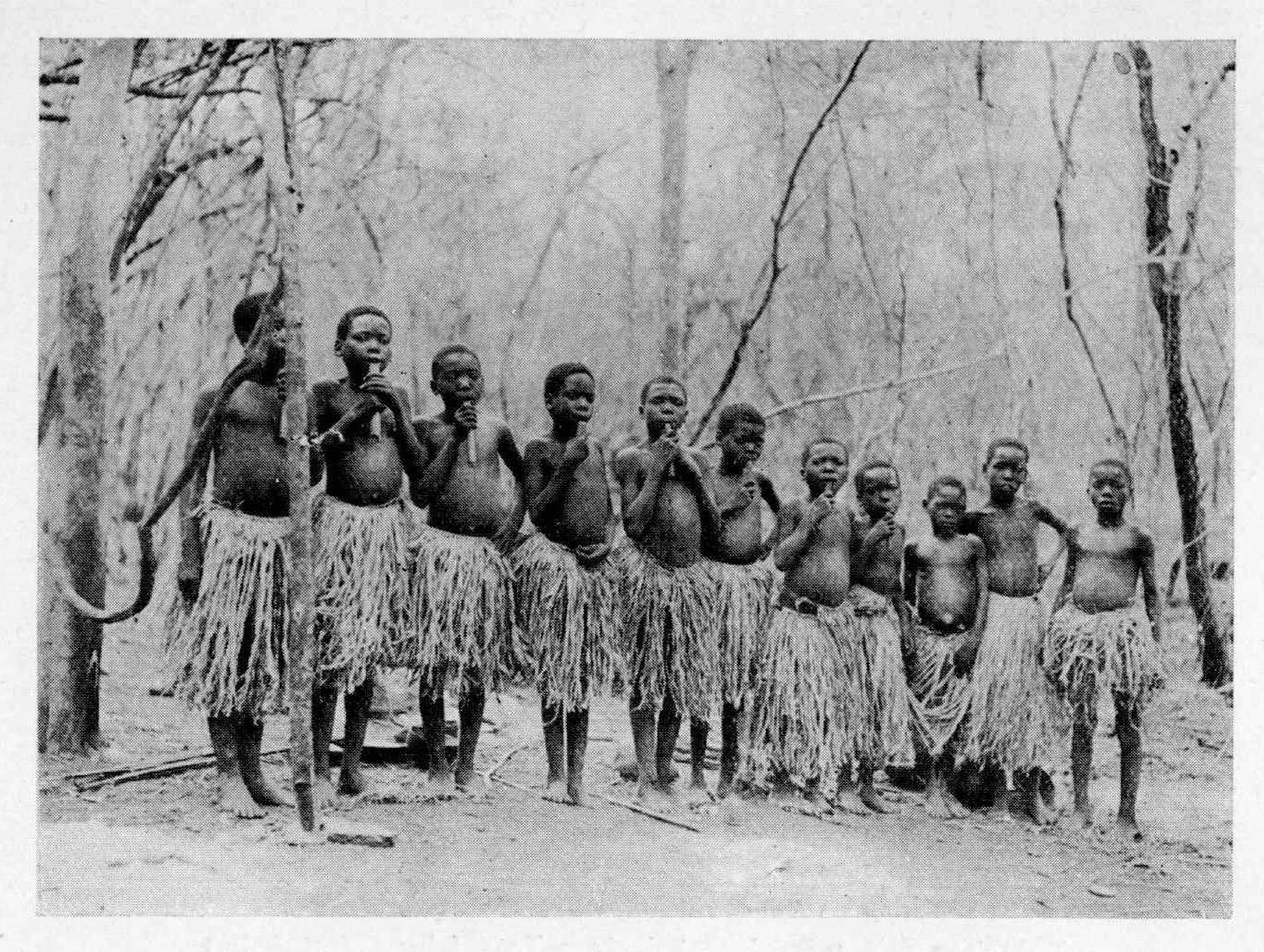
Eduard Erdmann

DAFNE.

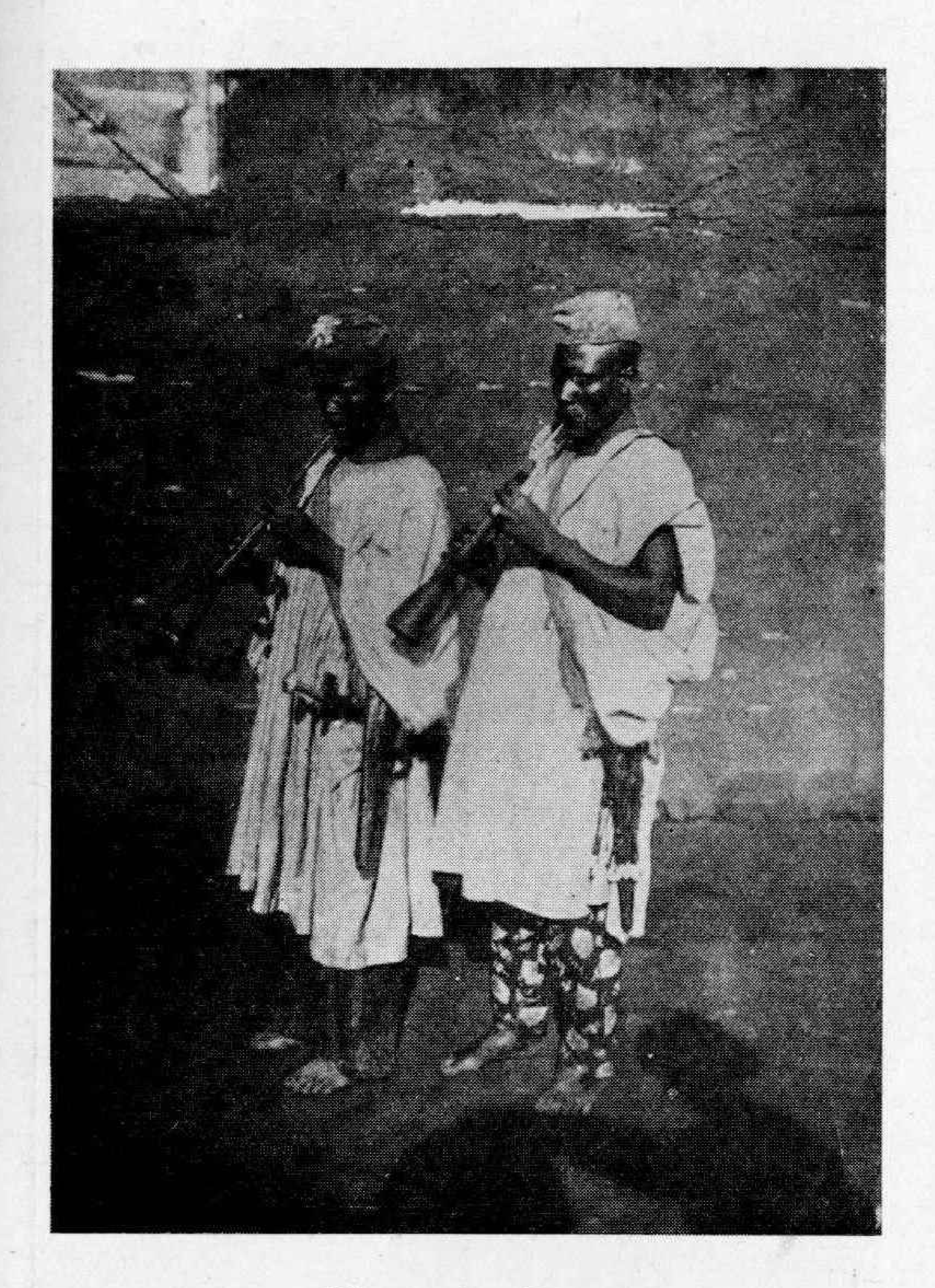
Auff deß Durchlauchtigen/
Hochgebornen Fürsten vnd Herrn/
Herrn Georgen/ Landtgrafen zu Hessen/
Grafen zu Catzenelnbogen/ Dietz/
Ziegenhain vnd Nidda;
Vnd
Der Durchlauchtigen/ Hochgebor-
nen Fürstinn vnd Fräwlein/ Fräwlein Sophien
Eleonoren/ Hertzogin zu Sachsen/ Gülich/ Cleve
vnd Bergen/ Landtgräfinn in Thüringen/
Marggräfinn zu Meissen/ Gräfinn zu
der Marck vnnd Ravenspurg/
Fräwlein zu Ravenstein
Beylager:
Durch Heinrich Schützen/ Churfürstl.
Sächs. Capellnmeistern Musicalisch in den
Schawplatz zu bringen/
Auß mehrentheils eigener erfindung
geschrieben von
Martin Opitzen.

In Vorlegung David Müllers/
Buchführers in Breßlaw.

Titelseite des Textbuchs zur ältesten deutschen Oper
D a f n e
Dichtung von Martin Opitz, Musik von Heinrich Schütz



Die menschliche Orgel:
Flötenkonzert der Daggera-Knaben

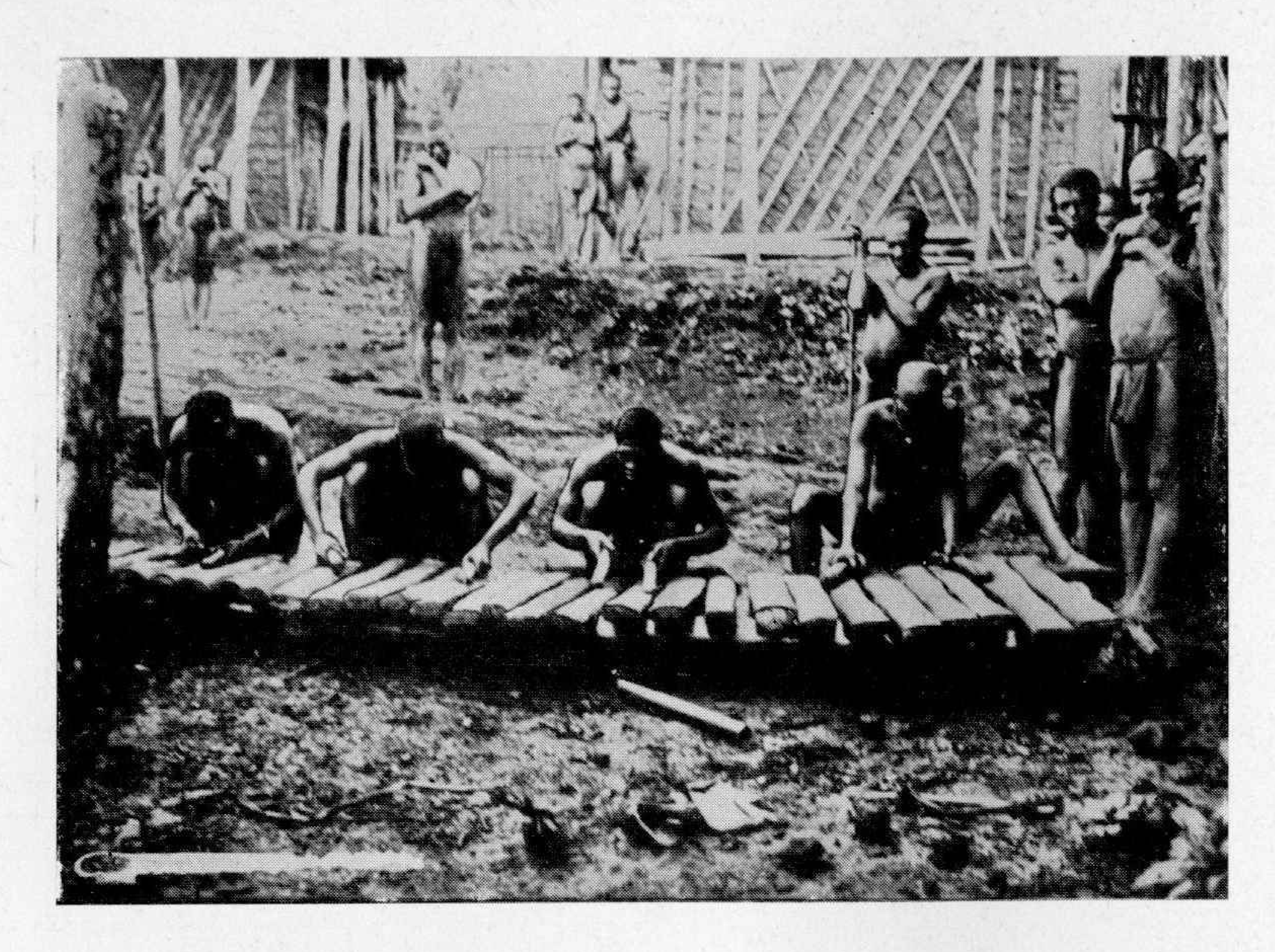


Bläser der Tikar

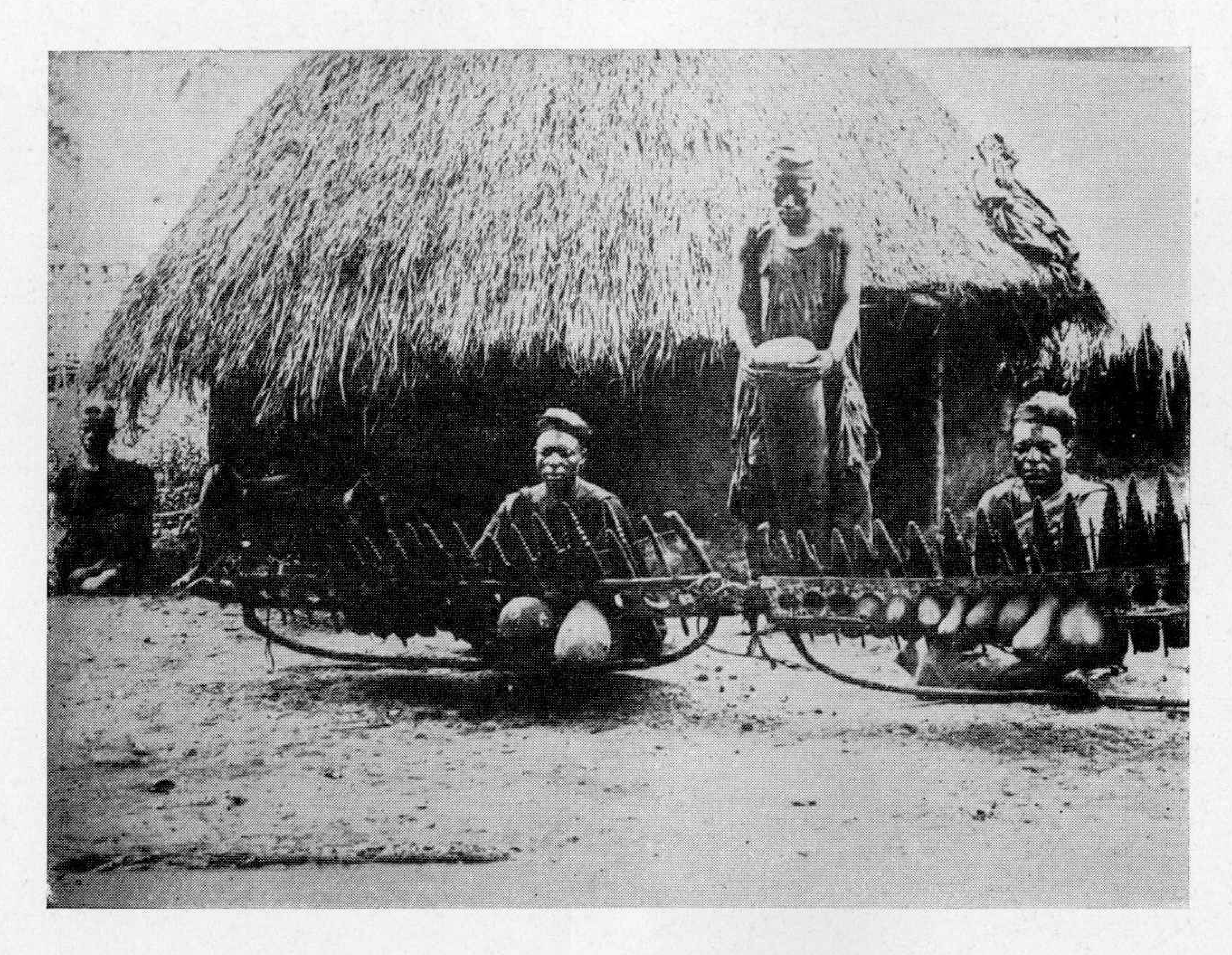


Trommler der Tikar

Negermusik



Xylophon mit 4 Spielern bei einer Totenfeier (Westafrika)



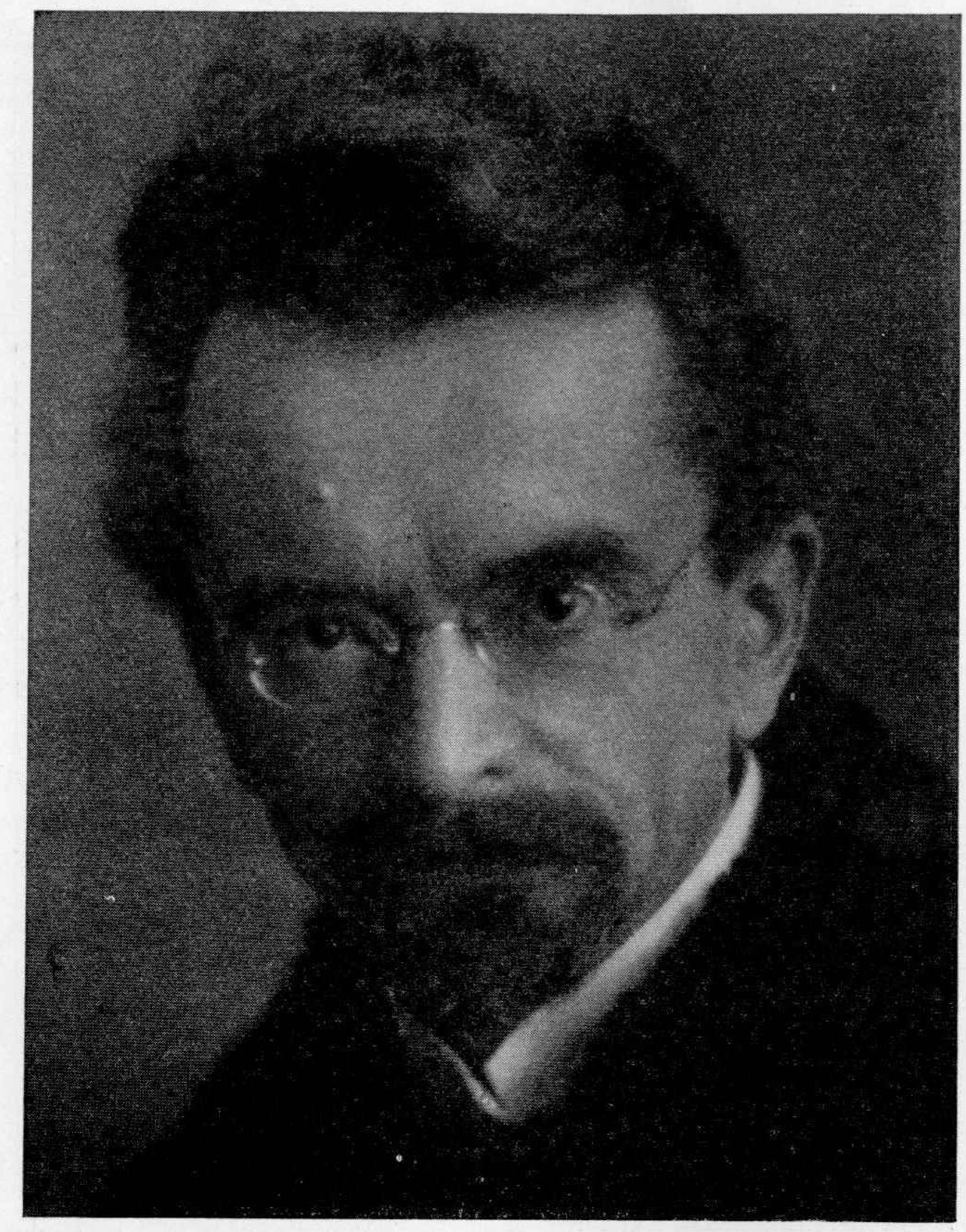
Xylophonspieler in Bamum (Kamerun)

Negermusik



Suse Byk, Berlin

Artur Schnabel



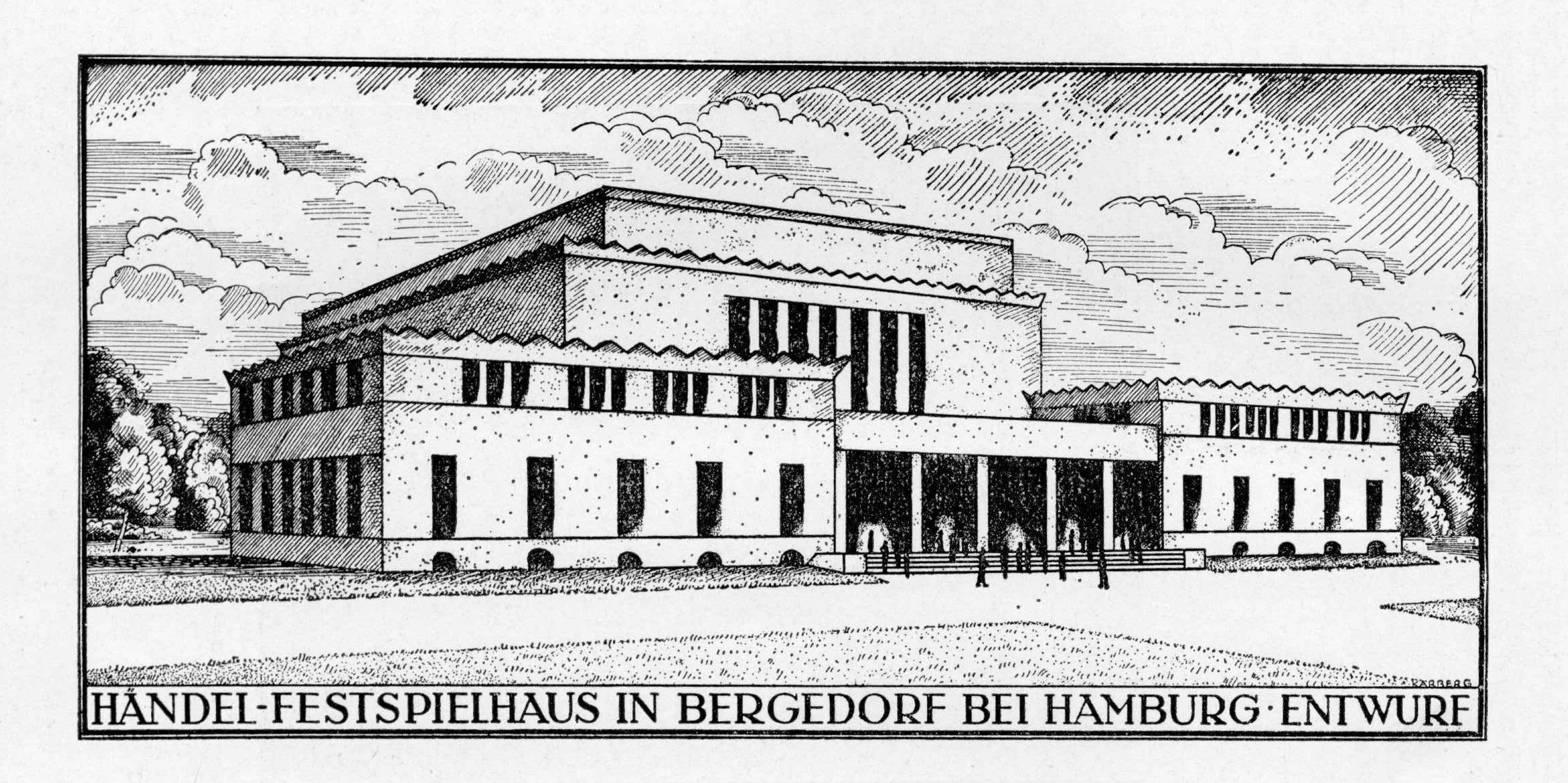
Schieweck, Nordhausen

Hermann Stephani

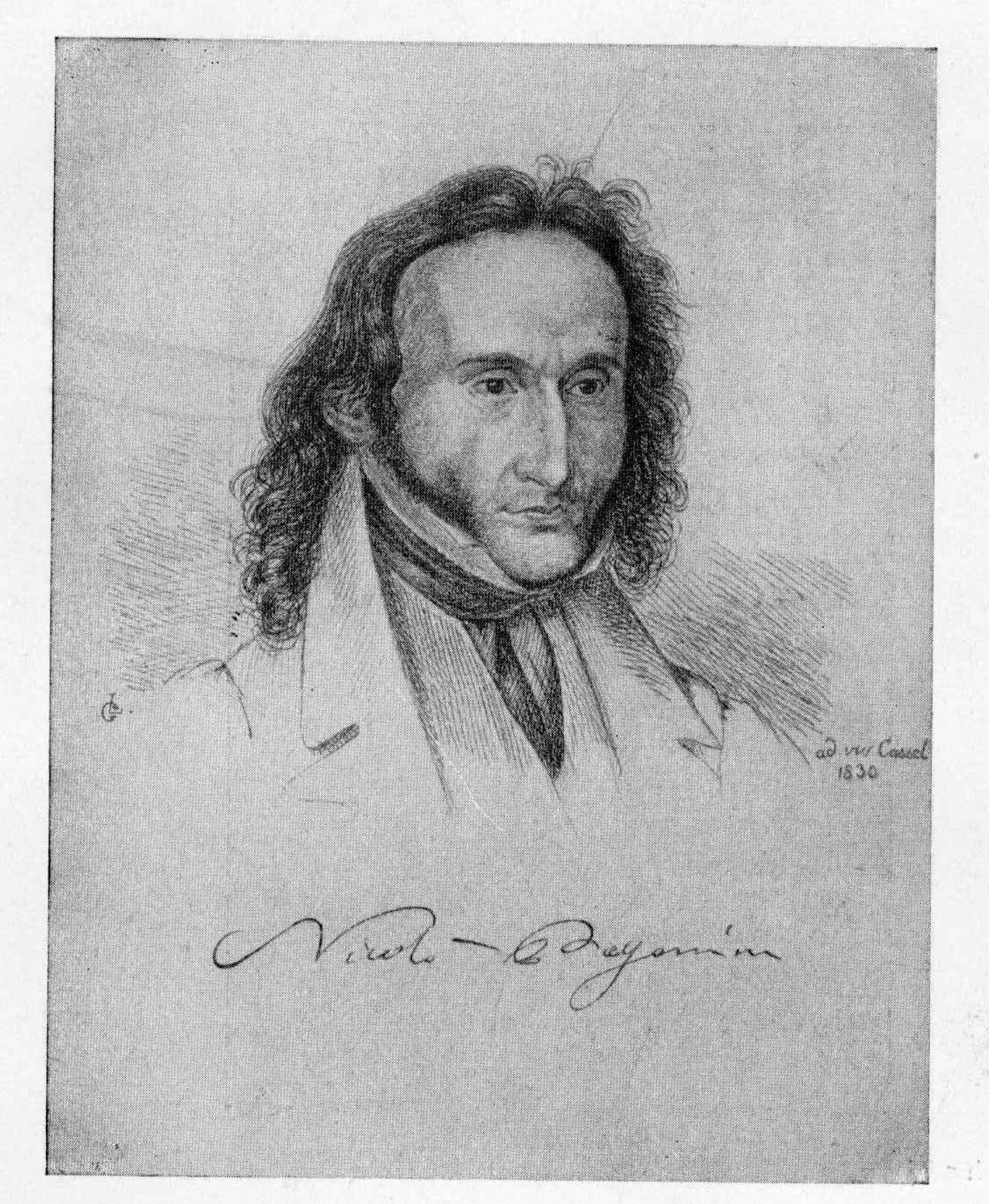


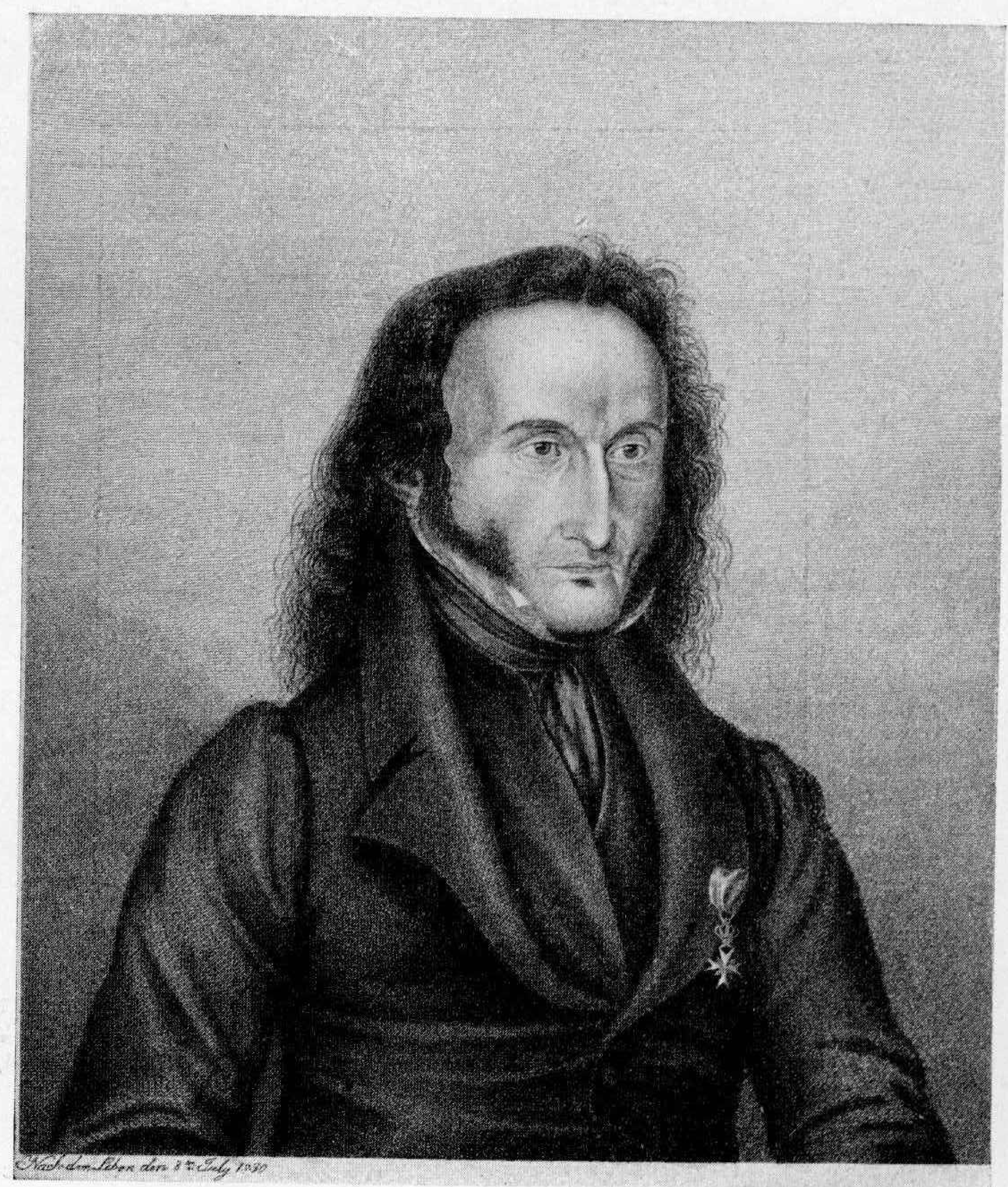
Ursula Richter, Dresden

Otto Erhardt



HÄNDEL-FESTSPIELHAUS IN BERGEDORF BEI HAMBURG · ENTWURF





Nicolo Paganini
Originalradierungen nach dem Leben von Ludwig Emil Grimm
Kassel im Mai 1830





Fedor Schaljapin

als Warlaam

als Zar Boris

in Mussorgskijs Boris Godunoff



Paul Hindemith: Hin und zurück



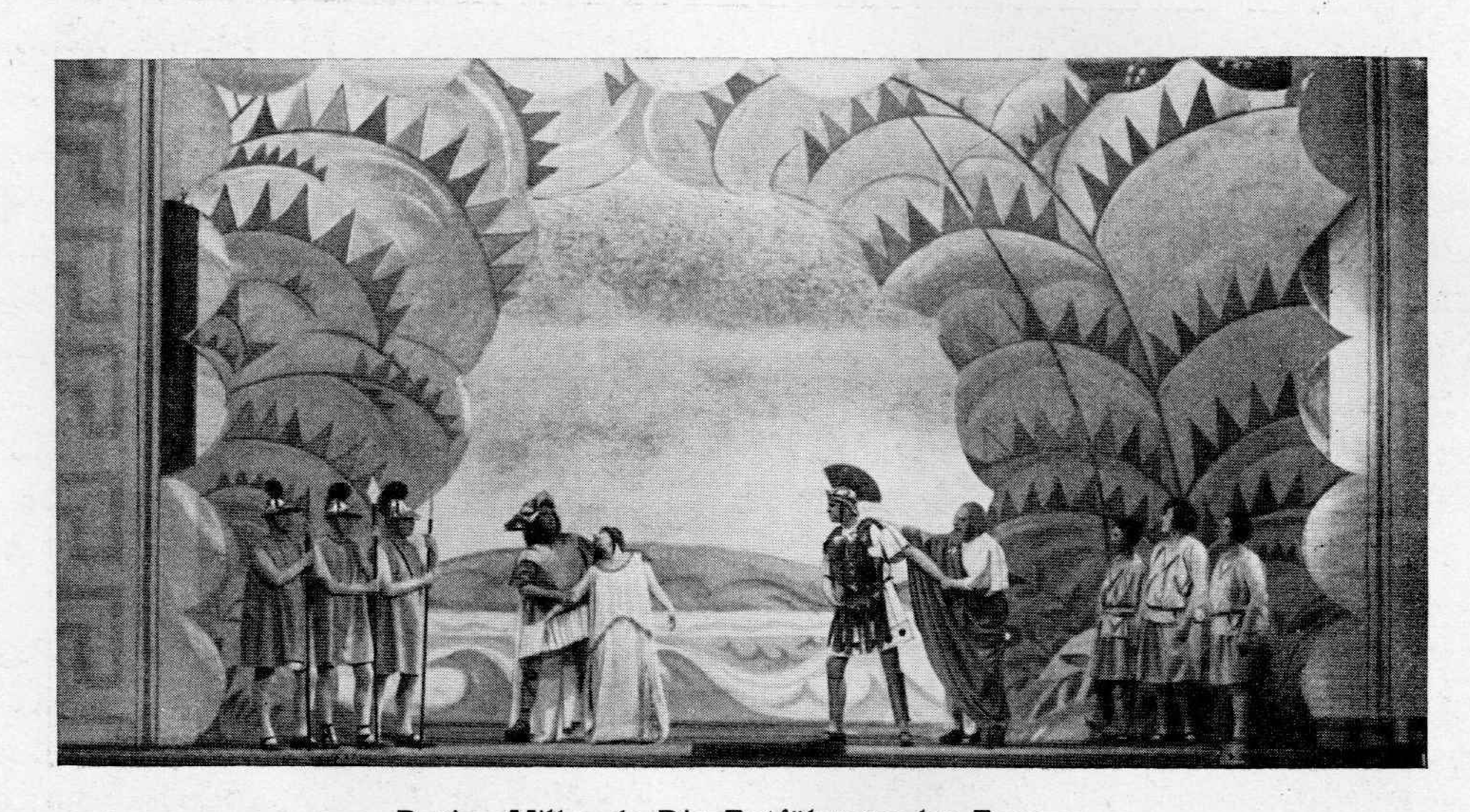
Ernst Toch: Die Prinzessin auf der Erbse

Bühnenbilder der Uraufführungen in Baden-Baden

Nach Aufnahmen von Kühn & Hitz, Baden-Baden



Kurt Weill: Mahagonny



Darius Milhaud: Die Entführung der Europa

Bühnenbilder der Uraufführungen in Baden-Baden

Nach Aufnahmen von Kühn & Hitz, Baden-Baden